

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS DE ATTILA JÓZSEF NOMINATA

DISSERTATIONES  
SLAVICAE

SLAVISTISCHE MITTEILUNGEN  
МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ ПО СЛАВЯНОВЕДЕНИЮ  
SECTIO HISTORIAE LITTERARUM

XV.

SZEGED  
1982.



X 104008

**PUBLICATIONES INSTITUTI PHILOLOGIAE ROSSICAE IN  
UNIVERSITATE DE ATTILA JÓZSEF NOMINATA**

**XV.**

**R E D I G I T**

Imre H. Tóth

**SERIEM PUBLICATIONUM EDENDAM CURAT**

**KATALIN SZŐKE**

SZTE Egyetemi Könyvtár



J000772615



X 104008

ОЦЕНКА "КРИТИЧЕСКОЙ" ТЕОРИИ ПОЗНАНИЯ И  
АНАЛИЗ МЫШЛЕНИЯ

/К вопросу о взаимоотношениях истории  
развития идей и интерпретации текста/

А. Фейер

В имеющем долгую историю споре французского рационализма и английского эмпиризма Иммануил Кант совершил решающий, как он его называл, коперников переворот, объяснив познание, в противовес общепринятой в философии Нового времени практике, не влиянием вещей на мысль, а активной способностью самой мысли. В результате такого коренного изменения самой концепции познания рационалистический постулат о безусловности мышления, который до сих пор утверждал неограниченность отождествляемой с мышлением познавательной деятельности, абсолютную свободу мыслящего "я" от познаваемого предмета, его субстанциональность, теперь осмыслился как утверждение о возможной независимости мышления от познавательной деятельности и содержал в себе указание на опасность спекулятивности. Отделенное от познавательной деятельности, в своей сфере, подчиняющееся исключительно законам логики и потому склонное к умозрительности мышление, все же могло, в представлении Канта, служить средством познания, поскольку, как он считал, существуют определенные априорные, не от познания исходящие "знания", призванные служить систематизации материала, предоставляемого опытом, упорядочению познавательной деятельности. Кантовская критика видела свою задачу в том, чтобы учесть те правила, при соблюдении которых по сути безусловное, независимое от познавательной деятельности мышление, опираясь на в нем самом содержащиеся априорные знания, могло бы действительно обратиться к накопленному материалу опыта и таким образом дать подлинные знания, т.е. избежать недопустимой, с точки зрения познания, умозрительности. Выдвинутая

Кантом программа борьбы с умозрительностью могла быть действительной лишь до тех пор пока, в соответствии с унаследованными от французской и английской философии субстанциональными воззрениями, оппозиция познающего "я" и познаваемого предмета признавалась абсолютной и, под влиянием традиции, при утверждении исключительности той роли, которую играет научное познание, считалось, что не может быть препятствий для того, чтобы человек, сознательно взвешивающий свою познавательную задачу, не смог бы в полной мере обозреть свою деятельность. Если же мы, отказавшись от субстанциональных воззрений, примем независимость познающего объекта от предмета познания за относительную, т.е. в каждом познавательном акте будем предполагать лишь определенную степень сознательности, то кантовский постулат о безусловности мышления, т.е. об отделимости мышления от познания, об устранимости умозрительности при познавательной деятельности, становится сомнительным. В свете новой проблематики немецкий идеализм указал на то, что, хотя мышление и не зависит от возможных объектов познания, т.е. человек может думать свободно, по своей прихоти все, что угодно - как это установил Кант - независимости мышления угрожает опасность с другой стороны, со стороны субъекта мышления, поскольку намерение желающего мыслить свободно, в духе "критической" теории познания, "я" ограничивают факторы, предшествующие этому намерению, находящиеся за пределами критики и неизбежно влияющие на мышление.

Кризис немецкого идеализма повлек за собой необходимость разработки новой программы для борьбы с умозрительностью. Признав невозможность абсолютного, принципиального отъединения мышления от опыта, представители критической мысли XX века должны были отказаться от попыток общего урегулирования отношений между двумя возможными и одинаково важными аспектами познавательной деятельности и считать разумной целью критики познания не построение раз и навсегда данной системы, а

выяснение в каждом отдельном случае степени бессознательной мотивации опытом мыслительного потенциала, вовлеченного в конкретную познавательную деятельность, т.е. - определение степени интенциональности. В противовес кантовскому большому начинанию эти направления /логический позитивизм, неопозитивизм, аналитическая философия, феноменология, структурализм и др./, вынужденные отказаться от решения конечных метафизических вопросов, "вынеся за скобки" проблемы, касающиеся мира как целого, сущности вещей, превратили философию - которая, будучи верной своим традициям, стремилась найти единое объяснение мироустройства, раскрыть истину - в прислужницу науки, культивирующей полезные знания, понизив ее в ранге до т.наз. "теории науки". Признав себя теорией науки, критика познания обрела способность направить свое внимание на то, как - несмотря на принципиальную неотделимость мышления от опыта - провести черту между мышлением и интенционирующим его опытом в конкретном познавательном акте, т.е. как искусственным путем найти удовлетворительную с практической точки зрения меру безусловности мышления - этого необходимого условия истинного познания. Однако, представители теории науки XX в., успешно борясь с умозрительностью, присущей субъекту мышления, т.е. тщательно взвешивая вопрос о применимости своих методов для решения конкретного познавательного задания, просто не чувствуют себя призванными анализировать правомерность своей деятельности, истинность полученных новых знаний, т.е. учитывать отношение активизирующегося в процессе познавательной деятельности мышления к тем опытным данным, которые его ощутимо не интенционируют, или, другими словами, забывают об открытом еще Кантом традиционным фронте борьбы с умозрительностью, когда оставляют за пределами своего внимания вопрос о согласовании мышления с опытом.

Вследствие такого вынужденного ограничения кругозора эти исследователи воспринимают результаты своей работы не как элементы какой-либо осмысленной, ясной системы, а как элемен-

ты обладающей детерминирующим воздействием конструкции, создавая не систему, а описывая структуру. Напрасно стремится критика освободить познавательную деятельность от умозрительности; добытые ею новые знания все же останутся таковыми, ведь, отказавшись от той большей части опытных данных, интенционирующую функцию которых невозможно выявить, мышление создает не истинные знания, а, ссылаясь на принцип пользы и одновременно исполняя роль диктатора потребностей, в конечном итоге, живет своими фантастическими идеями. Таким образом, с одобрения современной теории науки освобождается умозрительность, но марка научности - присвоенная на основании применимости на практике культивируемых знаний - в полной мере оберегает представителей теории науки от грустной необходимости осознания тех несообразностей, которые порождаются капризами мышления. Ничто, как видно, не может заставить мышление уважать тот опыт, который не находится в ощутимой с ним связи, т.к. если предположить, что оно способно к систематизации всего материала, потому что каким-либо образом все же обладает априорными "знаниями", то мышление вынуждено было бы считать систематизирующим принципом для всего возможного опыта принцип систематизации интенционирующей его случайной части опытных данных, т.е. с необходимостью оказалось бы в том положении, которое было характерно для периода, предшествовавшего рождению новой критики XX века.

Всеобъемлющее принципиальное урегулирование отношений между мышлением и опытом Кант в свое время пытался осуществить, отдавая пальму первенства мышлению. До тех пор, пока под опытом понимали, в соответствии с традициями эмпиризма, возникающую спонтанно, без сознательных усилий оппозицию познающего субъекта и познаваемого объекта, т.е. - эмпирическое познание, было совершенно очевидно, что опытный материал нуждается в последующей обработке, интерпретации, что опыт - при сопоставлении с мышлением - играет подчиненную роль. После же того, как выяснилась несостоятельность представления о ес-



тественной разобщенности мышления и опыта, в чрезвычайной степени обесценилось значение эмпирического познания, значение спонтанной "встречи" интенционированного случайным опытом познающего "я" и познаваемого предмета: на такие некритические и впоследствии критически непроверяемые показания ни в коей мере нельзя было положиться. Возникающее же, в соответствии с правилами новой критики, знание, которое оказывалось спекулятивным вне познавательной деятельности, компрометируя своими необоснованными и высокомерными выступлениями воплощенное в опыте знание и настраивая против опыта, заставило обратить на него внимание как на носителя чувственного фактора - при сопоставлении его с мышлением - и, таким образом, вернуло опыту утраченное им значение. Противостоящий познавательной деятельности, возникающей по почину мышления - и в этой оппозиции выступающий как чувственный - опыт уже мог дать должную инспирацию тем начинаниям, которые, в конечном итоге, были направлены против кантовской "критической" теории познания, а также против ее обновленных в XX веке модификаций.

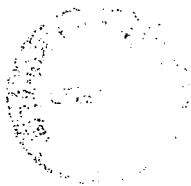
В то время как теория науки, в силу своей критической направленности, считает приемлемым знание, выдержавшее испытание критики, не дающее основания для положительного выявления его необоснованности, согласно другой точке зрения, связанной с именем Витгенштейна, успешное противостояние "бичу" критики было само по себе еще недостаточно; принять можно лишь то знание, в истинности которого человек получает уверенность, поскольку это знание безусловно включается в систему всех возможных знаний. Поэтому Витгенштейн ищет таких утверждений, о которых можно говорить, которые не исключают коммуникации, однозначность которых позволяет разговаривающим сторонам понять друг друга и прийти к общему соглашению по поводу выдвинутых утверждений. В отличие от представителей теории науки, продолжающих осуществление лишь критической программы Канта, Витгенштейн остается преданным самому духу кантовской концепции, не-

смотря на то, что при изменившихся условиях в истории мысли следует признать, что философия не способна справиться со своей задачей, т.е. следует признать, что во имя решения этой задачи философия должна отказаться от самой себя. Теория науки, со своей стороны, считает разделение на теорию и практику исходящим из природы вещей и в отказе от целостной истины, в фабрикации полезных знаний видит залог освобождения от метафизических предубеждений, доказательство того, что соответствующее действительности состояние философии принято к сведению.

В противовес этому, Витгенштейн не считает приемлемым сложившееся в истории мысли положение и, не находя никаких возможностей для разумной коммуникации, в знак протеста обрекает себя на молчание, хотя и не располагает никакими доказательствами по поводу того, что хотя бы молчание может быть однозначным, и - в отличие от бессмысленной, манипуляторской игры нашего языка - истинным и разумным.

Разница между позицией, занятой представителями теории науки, и точкой зрения Витгенштейна исходит из различного толкования философии Канта или - шире - западноевропейской философской традиции, однако, представители обеих точек зрения считают свое истолкование аутентичным, а саму соответственно развитую традицию - если не считать частных, впоследствии исправимых непоследовательностей - признают имеющей однозначный смысл. Мартин Хейдеггер же, которого мы считаем в отношении изложенного наиболее типичным представителем экзистенциализма, корень двусмысленности сложившегося положения видел в самой философской традиции и пытался прийти к однозначному решению путем отрицания традиции, путем устранения порожденных ею существенных недоразумений.

В XX веке, когда стало очевидным, что наука не может претендовать на абсолютное объяснение мироустройства, т.е. что она не способна достичь конечной цели критики, закономерно воз-



ник вопрос о том, оправдано ли и в дальнейшем стремиться к обеспечению условий для независимости мышления и в частичных достижениях критики видеть успехи философии, ликовать по поводу развития науки или же, наоборот, оплакивать ее поражение, замечая неустранимую раздробленность знаний, их неполноту. В этой связи Хейдеггер и сформулировал, в противовес объективизирующему, или научному познанию, требующему независимости мыслящего "я", программу познания, основанную на тождестве субъекта и объекта, принимающую в качестве естественного состояния неотделимость мышления от опыта. Полагая, что вопросы, составляющие основу метафизики, имеют право на существование, он с полным основанием рассчитывал на то, что, если невозможно удовлетворить требованию независимости мышления, то не может быть препятствий для такого, противоположного первому, познания, которое требует тождества мышления и опыта, т.е. - безусловности опыта.

Вынужденное противопоставление друг другу субъекта и объекта, разъединение мышления и опыта современный европеец может, по мнению Хейдеггера, преодолеть с помощью переживания "ничто". Лишенный особого статуса "субъекта", познающий, уже "пробудившийся", но находящийся в мире существования, ощущает на опыте, что вещи ускользают от него, что ему не на что опереться, не за что ухватиться, т.к. в изменяющемся мире существования ничто не равно самому себе, ничто не характеристично в достаточной мере, все относительно. "Ничего нет", - жалуется человек, задыхающийся среди вещей, и эта жалоба указывает на то, что ничто не имеет абсолютного бытия. Однако, в безысходности и мраке душевного смятения неожиданно рождается уверенность в том, что хотя ничто не существует, само "ничто" существует, и, чем меньше существует все остальное, тем больше существует "ничто". Существование "ничто" абсолютно, в "ничто" проявляет себя более полная действительность, чем разъединенный противоречиями наш мир: бытие, не знающее проблемы объективирующего познания. Раскрытие двусмысленности метафизичес-



кой традиции, однако, отнюдь не повлекло за собой в философии Хейдеггера преодоления двусмысленности, и это отражается и в основополагающем постулате его системы об абсолютном существовании "ничто". С одной стороны, этот тезис направляет внимание на субъективный, чувственный фактор, поскольку, в противовес западноевропейской философской традиции, он выражает опыт человека Нового времени, заключающийся в том, что человек, сама субъективность которого находится под угрозой, в знак протеста против овеществления, может стремиться к утверждению исключительности роли этой субъективности: как мы видели, человек в смятении потому и получает уверенность в существовании "ничто" и существование "ничто" потому и представляется ему абсолютным, что абсолютным является его смятение, его тревога, потому что его глубоко потрясает тот опыт, который говорит ему, что вещи в своем абсолютном измерении, в своей сущности, ускользают от него. С другой же стороны, называть это субъективное, данное в чувстве "ничто" "чем-то", утверждать о нем что-либо, хотя бы что оно обладает бытием, означает отрицание субъективности, сомнение в ней, т.к. то, что мы называем, мы одновременно всегда объективизируем; вопреки нашему намерению лишаем субъективности. Это парадоксальное положение является следствием парадоксальности хейдеггеровского начинания: он намеревается критически подойти к той традиции, для которой характерна как раз критическая направленность. Убедившись в необоснованности постулата о безусловности мышления, Хейдеггер все же решает доказать одну мысль - мысль о безусловности опыта, и ему пришлось взяться за это абсурдное начинание потому, что, будучи рационалистом, он непосредственно никогда не убеждался на опыте в безусловности опыта.

Из опыта "безусловности опыта" исходят представители русской религиозной философии начала XX века, /Бердяев, Лосский, Франк и др./ которых сближают с экзистенциалистами. Видя крушение западноевропейских метафизических закрытых систем, они чувствуют себя вправе сделать это. Их метод можно

назвать в своем роде безупречным, ведь при осознании самоуничтожающего характера критики действительно не имеет смысла сомневаться в возможном единстве мира, в правомерности закрытой мирообъясняющей системы, если наш опыт показывает, что это и возможно, и правомерно. Эта философия, в отличие от западноевропейской, ставит отношения мышления и опыта на другие основы. Если там задачей мышления является обработка материала опыта, систематизация "сброда ощущений", выполнение определенной активной, критической функции, то здесь мышление ведет себя пассивно, двигаясь в том кругу, который очерчен для него заранее чувственно решенными конечными вопросами. Оно служит опыту, т.е. пользуется методами умозрительной логики. Так русские экзистенциалисты заключают о необходимости лежащей вне единого мира конечной причине - Боге, или о двуединой природе человека. Двойную связь человека и с земным миром, и с божественной трансценденцией выражает понятие "творчество". Согласно этому представлению способность к творчеству является таким же неотчуждаемым проявлением существования человека, каким в западноевропейских системах считается, признающаяся присущей всему человечеству, способность к объективирующему познанию. Однако, в то время как познание является всегда начинанием познающего и осуществляется в соответствии с сознательным целевым намерением человека, творчество, хотя и предполагает разумную деятельность, не содержит момента сознательности, и даже прямо исключает его. Известно, что познание предполагает противопоставленность субъекта объекту, отделенность познающего от познаваемого; в отличие же от этого, творчество, которое можно представить себе как продолжение божественного акта творения, как деятельность, однородную с творением, предполагает включенность в единство сотворенного мира, наличие духовной связи с божественной сущностью и означает осуществление замысла творца. В процессе творческой деятельности, в соответствии с намерением творца, человек реализует скрытые потенции, преодолевая свое падение;

реализует свое "я", шаг за шагом исправляет свою греховную природу и, созданный изначально по образу и подобию божиему, становится богочеловеком.

Проблема богочеловечества, однако, поставила русских экзистенциалистов перед неразрешимой задачей. Перспектива обожения человека и всего творения таила в себе опасность смешения трансцендентной божественной сущности с миром и превращения представления о мире в пантеистическое. Пантеизм же был для этих мыслителей неприемлем не только потому, что это было отступлением от церковного догмата, но и потому, что в этом случае ключевое понятие системы - творчество, предполагающее трансцендентную свободу человека, становилось сомнительным. Поэтому для сохранения трансцендентного начала нужно было попытаться разработать метафизику зла. Однако, такая попытка не могла увенчаться успехом: признание метафизического принципа зла, греха, разделенности, корнящейся в самой сути вещей, невозможно было привести в соответствие с отправным пунктом философии русского экзистенциализма - с безусловным опытом разумности мироустройства.

До тех пор пока казалось, что мышление и опыт могут быть приведены в согласие, и что возможные проблемы можно заранее теоретически учесть, т.е. - что принцип мироустройства может быть выведен из единой "закрытой" метафизической системы, весь мир представлялся единым и разумным, и представление о мире было, как его принято называть, "закрытым". Как известно, гегелевская система была последней целостной мирообъясняющей системой, и уже во второй половине XIX века конечные метафизические вопросы не находили для себя успокоительного разрешения. Однако, до начала XX столетия такого рода попытки все же представлялись актуальными, поскольку для философии все еще оставалась открытой возможность решить свою задачу традиционным путем. Представление о мире стало "открытым" тогда, когда выяснилась безосновательность такого рода ожиданий; философские же системы превратились в открытые, когда с наступлением XX века обрисовались главные направления философии, порожденные ее реакциями на

свое новое положение. Как представители теории науки, так и Витгенштейн в равной мере принимают к сведению факт открытости мира; различие между занимаемыми ими позициями состоит в том, что, в то время как первые во всем приспособляются к изменившимся условиям и считают своей философской задачей признание нового положения, представительство какой-то негативной конечной истины, второй - философски выражает чувственное неприятие неопровержимых фактов. Экзистенциализм же видит в этом следствие какого-то порока мышления или поведения и стремится к восстановлению закрытого представления о мире. Однако, различные экзистенциальные учения, в противовес поставленной ими цели, опосредованно все же доказывают актуальность открытого представления о мире, поскольку их программы, направленные на изменение мышления и поведения, одна за другой терпят поражение: в западноевропейских вариантах это происходит в той мере, в какой корректные с точки зрения логики рецепты преодоления разделенности, отчуждения оказываются недейственными при столкновении с фактами, в русских же вариантах - в той мере, в какой опыт всеединства, к которому невозможно подойти с точки зрения критики, философам не удалось изложить понятийно.

Утверждение об открытости мира носит, прежде всего, полемический характер: оно направлено против традиционного предположения о том, что человек, возводя систему опирающихся друг на друга, соответствующих истине знаний, может, в конечном итоге, овладеть совокупностью всех знаний, всеобъемлющей истиной. Обнаружение пропасти между знанием и истиной, указание на непреодолимость пути от части к целому безотносительно ко всему остальному могло бы стать критикой познавательной деятельности. Однако, постулат об открытости мира говорит не только о познании, об этом несовершенном, жалком инструменте в имевшей место борьбе за истину, но и о мире, и, акцентируя его открытость, как бы наводит на мысль о том, что познание такое, какое оно есть, в сущности вполне соответ-

вует этому "такому как он есть" миру: если иметь в виду открытость мира - этого потенциального предмета познания, - то познание не в чем упрекнуть. Что касается первого истолкования тезиса - оценки познания - то трудно оспаривать тот факт, что критика позитивно выявила необходимость отказа от определенных, имевших ранее место, иллюзий; однако, так же ли бесспорно второе истолкование, относящееся к самому миру? Где тот верный источник, из которого мы можем узнать, что мир "открыт", и сославшись на который, мы вправе оправдать познание, не сумевшее справиться со своей задачей? Таким источником мы, конечно, не обладаем, и, если мы пользуемся тезисом об открытости мира во втором значении, мы делаем нечто иное как абсолютизируем по своей прихоти роль познания и повторяем по отношению к миру, этому потенциальному, но никогда не постижимому предмету познания, то, что мы почувствовали, убедившись в крахе познания, выдавая это за какое-то объективное, обусловленное самой природой, положение вещей. В результате такой предвзятости нам трудно признать, что с тех пор как выяснилось, что мышление принципиально не может быть отделено от опыта, мы просто не в праве утверждать что-либо относительно всего мира, и вообще говорить о мире; положение же об открытости мира, если его понимать в строгом смысле слова, как раз и означает признание факта неполноты, фрагментарности познания. Однако, до тех пор пока мы не откажемся от нашего предвзятого отношения к познанию, пока мы будем признавать неполноценность познания лишь формально, в раскрытой форме тезиса, но сам вопрос о познании - о его возможности или невозможности, достаточности или недостаточности - без всякого на то основания, будем считать основным, конечным вопросом, "вопросом вопросов", наша критика останется половинчатой. Недостаточно, таким образом, заменить закрытое представление о мире открытым, т.е. отказаться от иллюзорной абсолютизации возможностей познания; если мы хотим действительно последовательно представлять критическую позицию, мы



должны поставить вопрос о том, что же именно служит основанием для абсолютизации роли и значения познания, т.е. мы должны мыслить открыто.

Философия XX века показала, что мышление представляется свободным исключительно в сфере умозрительно поставленных вопросов, и тот, кто способен выйти из этого круга, охватить проблему познания во всем ее объеме, должен почувствовать вечную зависимость мышления от опыта. Однако, признание факта зависимости мышления, его обусловленности опытом, не отменило известное умозрению представление о свободном, независимом мышлении, ведь только имея в виду представление об этом виртуальном, не обладающим реальным бытием, мышлении, можно было назвать подлинное человеческое мышление зависимым, обусловленным. Вынужденная апелляция к этому отмененному виртуальному представлению, появление этого фантома, сопровождающего понятие, мешает последовательно принять к сведению новое положение, возникшее в результате критической деятельности, и вывод о зависимости, ограниченности человеческого мышления создает видимость, будто может существовать чистое, отделенное от человеческого, свободное от его т. наз. недостатков, мышление, что имеет смысл говорить о таком мышлении, что философия считает своей задачей приближение к этому чистому мышлению, своим стремлением /ставя ограничение/ определяя меру человеческого мышления, которое само не может стать для себя мерилom. Следует, таким образом, признать, что содержащееся лишь в тезисе отрицание умозрительности не повлекло за собой отказа от умозрительной концепции мышления, и о таком отказе не может быть и речи до тех пор, пока задачу мышления мы будем видеть в познании, пока мы будем считать мышление всего лишь средством познания; ведь познание требует от мышления чего-то противоестественного, а именно: чтобы оно было абсолютно свободно от своего предмета, считая способность к такой свободе мерой совершенства мышления, хотя, как мы видели, мышление в действительности к этому неспособно.

Покончить с умозрительной концепцией не удастся и в том случае, когда исследователи, убедившись в зависимости мышления от опыта, пытаются в последнем видеть истинное средство познания. Действительно, подразумеваемое предположение о всеобъемлющей, вбирающей в себя все вещи и явления природы опыта, отправление от опыта "безусловности опыта", в конфронтации с всегда частичными, всегда половинчатыми решениями критики, рождает видимость освобождения от умозрительности. Ставить под вопрос право на такую отправную точку зрения невозможно, ведь ведущее безнадежную борьбу за свое освобождение мышление, не находится в том положении, чтобы иметь основание оспаривать возможность своей предположительной подчиненности опыту, возможность осмысления в нем самом воплощенной разъединенности как части более объемлющего и им уже не ощущаемого единства. Системе, основанной на признании безусловности опыта, не приходится преодолевать проявляющуюся в мышлении склонность к умозрительности, она без всякой критики допускает спекулятивность, и, последовательно придерживаясь своей отправной точки, - исходя из аксиомы о единстве и непротиворечивости мира - пытается объяснить множественность явлений, пользуясь "пустыми", формально-логическими ходами. Если бы в этой системе умозрительность была бы связана исключительно с мышлением, а мышление действительно бы строго подчинялось опыту, т.е. если бы было последовательно выдержано предположение о безусловности опыта, это начинание должно было бы увенчаться успехом. Однако, для этого нет возможности, ввиду противоречия, заключенного в самой аксиоме. В принципе все в мире можно ощутить на опыте, но сам мир как целое ощутить на опыте невозможно, т.к. исходя только из опыта, "я" не может знать, что, то, что оно ощущает на опыте, действительно есть целое. Если же каким-либо образом "я" все же "знает", что его опыт безусловен, то это "знание" может носить лишь спекулятивный характер, лишь в результате какой-либо логической операции "я" может сделать вывод о том, что его опыт применим к миру как целому. Таким образом, когда мы переносим

Наш опыт, представляющийся нам, по каким-либо причинам, непротиворечивым, на мир, т.е. видим в опыте средство познания как конечной метафизической цели, и считаем, что опыт, по своей природе и сути, может быть использован для решения такого рода задач, мы, против своего желания, предоставляем умозрительности гораздо более широкое поле деятельности, ставим ее прежде опыта и над ним, и наше намерение неизбежно оказывается неосуществимым.

Сопоставляя главные направления философии XX века как направления, дающие возможные объяснения отношений между мышлением и опытом, мы находим, что этот вопрос неразрешим в свете традиционной умозрительной концепции мышления, следовательно, и сама проблема, стоящая в центре метафизических усилий, лишается смысла. Мы знаем, что метафизический постулат о разумности мира недоказуем, мы убедились также и в том, что не имея метафизического измерения, мы лишаемся возможности взвешивать разумность человеческой деятельности, ведь, если мы не можем вложить позитивное содержание в слово "разум", то было бы пустой риторикой называть человека существом разумным в отличие от других существ, или - неразумным, если сравнение с другими живыми существами окажется не в его пользу, и апеллировать к человеческому разуму, как к высшей инстанции, при решении спорных вопросов. Поэтому мы не будем говорить о разумности человека; о человеке мы утверждаем только то, что свои конфликты он во что бы то ни стало пытается "уразуметь", в своих проблемах он хочет любой ценой разобраться, и если и не настаивает на том, чтобы считать мир, или себя самого разумным, он все же, как видно, не намерен дискутировать вопрос об элементарном требовании осмысления своих проблем, т.е. о правомерности осмысляющей деятельности. Безусловности осмысления - деятельности, направленной на решение проблемы - мы придаем значение основополагающего тезиса в наших рассуждениях, и этот тезис ставим на место оказавшегося необоснованным предположения о безусловности мышления. С точки зрения представителей теории науки, считающих

неоспоримым фактом открытость мира, его бессмысленность, безусловная приверженность к осмысляющей деятельности, к этому "лишенному смысла" осмыслению, может показаться проявлением детского упрямства. Однако, этим возражениям не стоит придавать слишком большого значения, т.к. в них проявляет себя принудительность спекулятивного мышления, которое, пользуясь двусмысленным значением, приобретенным словами, выдает собственное логическое жонглирование во имя предположительно существующих метафизических законов за общеобязательную практику, и от которого нам удалось освободиться, когда мы, отказались от постановки проблемы в ее метафизическом смысле и поставили на ее место осмысляющую деятельность.

Итак, мы отказываемся от постулата о безусловности мышления, отказываемся и не оспариваем его, т.к. примем ли мы его, или полемически отвергнем, если мы вообще пустимся в дискутирование вопроса об отношениях между мышлением и опытом, вопрос этот, еще до того, как мы произнесем хотя бы одно слово, окажется уже решенным в пользу мышления, и дискутирующие стороны в дальнейшем будут различаться лишь тем, удовлетворены ли они, или не удовлетворены - в силу субъективных причин и в соответствии со своим опытом - тем решением, которое предшествовало их сознательному выбору. Размышлять об отношениях между мышлением и опытом, совершенно очевидно, неразумно, неразумно пытаться прийти к сознательному разрешению этих отношений, к их мысленной систематизации, ведь само намерение во что бы то ни стало найти решение служит основным препятствием к оценке истинного положения вещей. Когда же мы отказываемся от попыток мысленного урегулирования отношений между мышлением и опытом и позволяем этим отношениям складываться естественным путем, мы в сущности ставим перед мышлением условие: оно должно следовать не только своим специфическим логическим законам, но оно должно прислушиваться и к опыту, уважать его права. Если же мы чувствуем правомерность этого поставленного опытом перед мышлением требования, то это происходит потому, что мы отказались от положения о бе-

зусловности мышления, т.е. не только увидели невозможность его выполнения, но и склонны полагать, что требование, выдвинутое опытом, не наносит ущерба продуктивности мышления. Однако, такое заключение уместно лишь в том случае, если мы признаем, что опыт не противоречит достижениям мышления, или не является чем-то побочным по отношению к ним, если функцию мышления мы будем видеть не в "познании мира", а в удовлетворении запросов опыта.

Каким же образом отказ от спекулятивной концепции может повлиять на проблему опыта? От представления об опыте как об эмпирическом познании вещей пришлось отказаться уже тогда, когда стало очевидным, что обеспечить безусловность мышления в принципе невозможно, ведь вслед за тем, как представление о мире превратилось в "открытое", вслед за тезисным отказом от спекулятивности, уже стало невозможно говорить о спонтанной, не предполагающей сознательных усилий оппозиции познающего субъекта и познаваемого предмета. На место этого представления пришло другое, согласно которому опыт - это чувственное слияние с миром как с целым, т.е. - разрешающее всевозможные конфликты, устраняющее разобщенность осмысление /понимание/. Разумность такого чувственного приятия мира, возможность создать единство опытным путем, как мы видели, не представлялось возможным ни оправдать, ни опровергнуть в рамках умозрительной концепции. Введение критической концепции мышления и признание безусловным требования осмысленности, однако, рассеивают и это второе представление об опыте. Опыт нельзя отождествлять ни с познавательной, ни с осмысляющей деятельностью, опыт не может быть опытом чего-то, ему внеположного, - вещей или мира - т.к., отказавшись от тезиса о безусловности мышления, от абсолютизации роли познания, мы уже не можем говорить в связи с проблемой мышление - опыт о "мире" и о "вещах", о тех предметах, которые принадлежат исключительно познанию. Если мы хотим найти ответ на вопрос, в чем же заключается истинная сущность опыта, мы должны признать, что наше "я", защищающее идеальное тре-

бование мышления, имеет опыт не о том или ином определенном нами предмете - что обычно и понимается под словом "опыт" - а что наше "я" существует постольку, поскольку обладает опытом, т.е. что опыту принадлежит не предмет, а субъект, и в опыте мы должны видеть субъективность человека как существа, обладающего способностью мыслить.

Наделение субъективностью существа, обладающего способностью мыслить, может вызвать в памяти различные метафизические начинания в этой области. Мы знаем, что усилия метафизики не увенчались успехом. Западноевропейская философия, которая, исходя из постулата о безусловности мышления, направила свои усилия на то, чтобы дать обоснование субъекту объективирующего познания, субъекту сознательного мышления, была вынуждена, - убедившись в невыполнимости требования безусловности мышления - либо признать, что субъект должен уступить внешнему, механистическому, объективирующему влиянию противостоящего ему объекта, либо прийти к мысли о том, что познающее "я", утратившее сознание сущностной связи между субъектом и объектом, потерявшее сознание духовного единства, должно объявить оппозицию субъекта и объекта тотальной, и опять же отказаться от своей субъективности, но теперь уже, подчинив свои начинания, в целях их успеха, не менее механистическим законам мышления. В отличие от этого, русский экзистенциализм, исходя из представления о безусловности опыта, о возможном слиянии с миром, пытался дать обоснование субъекту опыта, однако, задача позитивного выявления его реального бытия не была решена. Разрабатывая критическую концепцию мышления, мы стремимся доказать не метафизическое бытие субъекта, как это делалось ранее, а хотим лишь указать на то, трудно оспоримое, наблюдение, согласно которому, наряду с возможным требованием сознательного, критического противостояния вещам, каждому человеку присуще переживание определенной идентификации, склонность к чувственному отождествлению, хотя с признанием этого обстоятельства умозрительное мышление оказывается перед неразрешимой задачей.

Сделанные нами выше выводы о субъекте опыта опираются на это наблюдение. Хотя человек и подвержен определенным внешним, объективирующим влияниям, и хотя он обладает возможностью в определенных пределах сознательно противостоять механистическому отождествлению, некоторые из этих влияний он все же в состоянии принять как собственные и от этих чувственно принятых факторов, от своего опыта не отказаться и в дальнейшем, не приносить бессмысленных жертв, чтобы удовлетворить аналитической потребности мышления. Влияния, принятые мыслящим существом, суммируются в опыте, который, таким образом, образует некое единство. Однако, это единство, в соответствии с самой природой опыта, имеет субъективный характер: составляющие его элементы соотносятся друг с другом лишь в той мере, в какой "я" чувствует их соотносими. Субъективное единство опыта чрезвычайно неустойчиво, ведь любое чувственное колебание, носящее с точки зрения опыта случайный характер, может его нарушить. Поэтому опыт нуждается в укреплении заключенного в нем единства. Этот запрос опыта удовлетворяет мышление в той мере, в какой оно, раскрывая, объясняя, интерпретируя единство, показывает его объективно существующим и тем самым защищает его от последующих чувственных воздействий. Мышление вызывается к жизни потребностью опыта в стабилизации, его требованием самоосмысления, и потому, в этой элементарной форме, представляет собой не что иное, как "уразумение" опыта. Однако, мы должны указать, что отказ от постулата о безусловности мышления повлек за собой изменение значения таких понятий, как разум, осмысление, понимание. Если в сфере действия умозрительной концепции "понимание" означало принятие к сведению фактического положения вещей, познание, т.е. - нечто объективное и абсолютное, то теперь "понимание" означает нечто субъективное и относительное: соответствие между каким-либо опытом и его раскрытием, объяснением, применимость найденного объяснения для подтверждения опыта и полученное от такого соответствия чувство удовлетворенности.

Таким образом, "понимание" - это такое объяснение, которое оправдывает опыт перед самим собой. Не следует слишком удивляться тому, что мышлению не чужда такая "подделка", что опыт способен заставить мышление продуцировать "ложные истолкования", чтобы удовлетворить предъявляемому им требованию самоосмысления, ведь в противовес тем выводам, которые подсказаны умозрительной концепцией, мышление по своей сути не отделяется от опыта, не может противостоять ему в абсолютной мере, ведь, как мы убедились, само мышление, в конечном итоге, порождено опытом, его элементарной потребностью в осмыслении.

Хотя для мышления, поскольку оно зависит от опыта, нет возможности абсолютно противостоять ему и действительно беспристрастно и объективно судить о нем, все же уже элементарная форма мышления - понимание - может служить началом процесса постепенного освобождения мышления, т.к. открывает возможность для осуществления направленного на предмет, сознательного мышления - познания. Если различные внешние, механистические воздействия вызывают всегда лишь непосредственные, механистические реакции, и ни одно из них прямо не инспирирует мышление, то объяснение, интерпретирующее опыт, функционирует как предмет мышления, и при его посредничестве осмысление может быть направлено и на непосредственные чувственные восприятия. Длительный процесс обретения мышлением "самосознания", освобождение мышления от опыта, не может прийти к завершению, однако, мышление, осознав те услуги, которые оно оказывает опыту, и не видя при этом своей зависимости от последнего, может найти свою добровольную поддержку, оказанную опыту, неоправданной, и, считая свой вывод объективным, разоблачить опыт, назвав его "бессмысленным", не замечая при этом единственной причины, вызвавшей это критическое высказывание, и состоящей в том, что мышление само забыло о своей задаче осмысления опыта.

Поскольку сознательное мышление есть познание, некритическая, спекулятивная концепция, заменявшая собственно мышление его "самосознанием", с неизбежностью должно было



отождествлять мышление с познанием. Несмотря на то, что Кант чувствовал правомерность выдвинутого опытом требования осмысления, и, чтобы избежать столкновения между мышлением и опытом, провел черту между мышлением и познанием, он все же, признав мышление безусловным, явился зачинателем мышления о мышлении, т.е. направил философию на путь, ведущий к формальному отрицанию разума.

Неразрешимый конфликт между мышлением и опытом в современной истории мысли и вытекающая из этого положения неспособность философии XX века осуществить традиционную задачу мышления, заключающуюся в том, чтобы обеспечить условия, необходимые для осмысления опыта, хотя и вызвали явления кризисного характера, все же открыли новые перспективы, предоставив возможность осознать важность этой стоящей в центре истории мышления задачи. Осознание важности этой задачи и повлекло за собой критику спекулятивной концепции мышления и создание критической концепции, которая намерена заменить "самосознание" мышления его действительной сущностью. Эта концепция предполагает осветить существенную взаимозависимость мышления и опыта и ставит перед собой цель, оценив уроки истории мышления, учесть те условия, при соблюдении которых дифференцированные, далеко отошедшие от непосредственного опыта формы мышления не злоупотребляли бы своей относительной самостоятельностью, при соблюдении которых могло бы быть выполнено элементарное требование разумности мышления. Поскольку мы не располагаем непосредственным знанием об опыте, поскольку о нем свидетельствуют лишь сделанные в разные моменты истории мышления "записи" - эти исторические документы осмысляющей деятельности - только с их помощью нам и следует делать выводы о природе той связи, которая существует между мышлением и опытом, только опираясь на них, мы можем познакомиться со всем тем кругом проблем, которые возникают из требования упорядочения и упрочения этой связи. Вместо того, чтобы, злоупотребляя возможностями отвлеченного мышления, искать какую-то абстрактную формулу для выражения отношений между мышлением и опытом, надо обратиться к заве-

данному нам культурному наследию, чтобы с его помощью познать живые, применимые к конкретным обстоятельствам, нормы человеческого поведения. Критическая концепция мышления имеет целью привлечь внимание к этой герменевтической задаче и дать ключ к ее дальнейшему разрешению. Если мы, дополняя установления формальной логики, регулирующей отвлеченное мышление, попытаемся обрисовать историческую логику дифференциации мышления, мы, как нам кажется, откроем возможность поместить отдельные тексты и произведения в тот пласт проблематики, который вызвал их к жизни; знакомство же с этими проблемами даст возможность понятийно объяснить их смысл.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОРАТОРСКОГО ИСКУССТВА  
ИОАННА ЭКЗАРХА БОЛГАРСКОГО И КИРИЛЛА ТУРОВСКОГО

И. Феринц

Сопоставительное изучение ораторского искусства двух крупных книжников - Иоанна Экзарха Болгарского /эпоха царя Симеона/ и Кирилла Туровского, деятельность которого приходится на вторую половину XII века - предполагает авторское присутствие Иоанна Экзарха в древнерусской ораторской прозе. При изучении этого вопроса следует учитывать жанровые особенности средневековой литературы.

Как известно, средневековые жанры не были равноправны, а составляли иерархическую систему<sup>1</sup>. Если вершиной иерархической пирамиды литературных жанров является Священное писание, имеющее самостоятельное бытие, при этом высшего, божественного происхождения, то проповедь находится где-то посередине между "нерукотворным" и "деловым", документальным произведением. Отсюда следуют некоторые особенности жанра. Проповедь может иметь автора, но он обязательно должен обладать высоким саном в церковной иерархии, должен быть святым, епископом, отцом церкви и пр., но не рядовым монахом, ибо как пишет Кирилл Туровский, "патриархы и епископы, ерѣя же и игумены, вся церковныя учителя, иже въсю и чистотою ближнии богу створишася и принимаютъ святого дѹха благодатью раздѣлюють дары чювѣню, ищѣлению по мѣрѣ дара Христова"<sup>2</sup>. Иначе говоря, таким образом осуществляется преемственность учения, незримая связь с богом. На написание и произнесение проповеди надо было иметь моральное право: "Бли-

<sup>1</sup> Д.С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, стр. 55-80.

<sup>2</sup> И.П. Еремин. Литературное наследие Кирилла Туровского. ТОДРЛ, т. XIII, стр. 409. /"В неѣлю цвѣтнѹ"/.

на учителя и мѣра сказателя требуетъ церкви на украшение праздника"<sup>3</sup>. Заявляя об этом, Кирилл тут же отмечает: "Мы же ниши есмь словом и мѣтнѣ умом, не имѣе оняго святого дѣла на слаженне дѣшеполезныхъ словес". Однако не только Кирилл Туровский начинает свои "слова" с самоуничижения, не только он сетует на свою "мутность ума". Самоуничижительные формулы были традиционными для каждого христианского книжника. Анализируя некоторые эстетические постулаты в "Шестодневе" Иоанна Экзарха, А.М. Панченко пишет: "Иоанн Экзарх, заявляя о своей "нищете ума", о зависимости от "учителей великих и славных", не унижает себя как писателя, но прославляет, ибо "без приклада творит только бог /л. 42 об./..., и свой труд Иоанн как бы приобщает к апостольской традиции: "Въ слѣдѣ ниѣхъ же и мы волимы грѣсти" /л. 31 об./"<sup>4</sup>. Поэтому же Кирилл Туровский часто подчеркивает в своих "словах":... "не от своего сердца снѣ изношу словеса..., но творим повѣсть, възвѣщающе от святого евангѣлія"<sup>5</sup>. Или в другом месте он пишет так: ... "ниче же во от своего ума сѣе възписано, нѣ прошю от бога дара словѣ на прославление святѣя тронца"<sup>6</sup>. Такое отношение к своему произведению увеличивает его значимость, а с другой стороны - частые ссылки на великих предшественников - пророков, евангелистов, отцов церкви - внушают верующим, что проповедь священна. Именно поэтому здесь имя автора очень важно. Священность проповеди выражается и в том, что она - как и житие святого - не может про-

<sup>3</sup> И.П. Еремин. ТОДРЛ, т. XIII, стр. 415. /"Слово по пасцѣ"/.

<sup>4</sup> А.М. Панченко. Некоторые эстетические постулаты в "Шестодневе" Иоанна Экзарха. В кн. Русско-болгарские фольклорные и литературные связи. т. I, Л., 1976, стр. 35.

<sup>5</sup> И.П. Еремин. ТОДРЛ, т. XV, стр. 336. /"Слово о слѣпци"/.

<sup>6</sup> И.П. Еремин. ТОДРЛ, т. XV, стр. 344. /"Слово на скор святѣхъ отецъ 300 и 18"/.

износиться в любой обстановке. Она произносится при определенном обряде: в торжественной обстановке праздничного богослужения.

Таким образом, стремление автора проповеди приобщить свою речь к творениям своих великих предшественников, которые, по словам Кирилла Туровского, "благодатью святого духа" получили "различные дары учения", удостоверяет прежде всего благочестие автора и, следовательно, авторитетность его труда. Ибо подчеркивая свою зависимость от евангелий, призывая на помощь пророков: "Приди нынѣ дѹхомъ, свящынн пророцѣ Захаріе, начаток словѹ дая нам от своихъ пророчаннн"<sup>7</sup>, Кирилл внушает нам мысль о своей избранности, обосновывает свое моральное право на проповедь.

С другой стороны, это же стремление автора к приобщению традиций объясняется компилятивным характером гомилетического жанра, что затрудняет изучение вопроса об авторском присутствии Иоанна Экзарха в древнерусской литературе. Однако, сама компилятивность изучаемого жанра, как это следует из сказанного выше, в средние века никого не смущала. Наоборот, она была явлением общераспространенным и само собой разумеющимся.

На первый взгляд может показаться, что текстологический анализ гомилетического наследия двух изучаемых авторов может решить вопрос об авторском присутствии Иоанна Экзарха в древнерусской ораторской прозе. Текстологический анализ в самом деле может привести к выявлению заимствованных или параллельных мест, которые, однако, по всей вероятности будут восходить к византийским образцам. В этом случае необходим тщательный анализ заимствований, пропущенных слов или строк или изменений в контексте, так как пропуски слов или строк или изменения в контексте отражают уже другие ав-

---

<sup>7</sup> И.П. Еремин. ТОДРЛ, т. XV, стр. 340. /"Слово на възнесе-  
ние господне"/.

торские устремления, вкусы, особенности творческого метода данного автора. С другой стороны, отсутствие дословных заимствований также не исключает авторского присутствия какого-либо автора в произведении другого автора, так как и в этом случае могут обнаруживаться подобные творческие методы, подобное мировосприятие и т.д. то есть то, что делает их творчество несомненно родственным или наоборот, могут быть отмечены отличительные черты. В этом смысле наша попытка выявить некоторые черты, особенности ораторского искусства Иоанна Экзарха и Кирилла Туровского, может быть, представит определенный интерес для дальнейших, более углубленных исследований.

Изучая характер и значение воздействия болгарской литературы на древнерусскую, исследователи в последние десятилетия подчеркивают, что древнерусские книжники не только читали и переписывали эти произведения, но и испытали заметное их влияние. Особенно популярным произведением в Киевской Руси был "Шестоднев" Иоанна Экзарха, в котором, рассказывая о мире, о творении мира в шесть дней, Иоанн слагает "гимн творению, миру, его красоте и мудрости, согласованности и разнообразию элементов целого"<sup>8</sup>. Именно этой своей стороной, как бы выполняя функцию эстетического кодекса, "Шестоднев" повлиял на многие древнерусские произведения. На присутствие подобной "Шестодневу" эмоциональной атмосферы и присущего его автору мировосприятия в "Поучении" Владимира Мономаха и принципа конструкции "идеализирующего" пейзажа в "Слове о погибели Русской земли" обратил внимание

---

<sup>8</sup> Д.С. Лихачев. Своеобразие древнерусской литературы. В кн.: В.Д. Лихачева - Д.С. Лихачев. Художественное наследие Древней Руси и современность. Л., 1971, стр. 58.

в своих исследованиях Д.С. Лихачев<sup>9</sup>. Богатая метафорическая фразеология "Шестоднева" также была неиссякаемым источником для первых русских книжников<sup>10</sup>.

Об интересе к произведениям Иоанна Экзарха в Древней Руси свидетельствуют найденные /от XII-XIII вв./ сохранившиеся списки его произведений в русских библиотеках. Можно предполагать, что творения Иоанна Экзарха были известны на Руси уже в XI веке, но, видимо, более широкое распространение они получили в XII веке и в начале XIII века, когда в русской литературе непосредственный дидактизм поучений уже отходит на второй план и зарождается решительный интерес к философии, к сложным теоретическим вопросам религиозного учения, когда наблюдается оправданная тенденция обращения, по словам Климента Смолятича, к "тонкому истолкованию божественных книг". Этот этап развития древнерусской ораторской прозы представлен "словами" Кирилла Туровского. Итак, зная, что два<sup>11</sup> из сохранившихся до наших дней списков произведений Иоанна Экзарха относятся к XII веку, при изучении ораторского искусства Древней Руси нам необходимо считаться и с рецепцией болгарской гомилетической традиции, ибо трудно предположить, чтобы Кириллу не были известны произведения Иоанна, отличающиеся глубиной отраженных в них философско-христианских идей.

Оба книжника писали свои "слова" на крупнейшие церковные праздники. Однако, если Иоанн Экзарх отдавал предпочте-

---

<sup>9</sup> Д.С. Лихачев. "Шестоднев" Иоанна Экзарха и "Поучение" Владимира Мономаха. - В кн.: Вопросы теории и истории языка. Сб. в честь проф. Б.А. Ларина. Л., 1963, стр. 187-190. Его же: "Слово о гибели Русской земли" и "Шестоднев" Иоанна Экзарха Болгарского. - В кн.: Русско-европейские литературные связи. Сб. статей к 70-летию со дня рождения акад. М.П. Алексеева. М.-Л., 1966, стр. 92-96.

<sup>10</sup> В.П. Адрианова-Перетц. Из истории русской метафорической стилистики. В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти акад. В.В. Виноградова. Л., 1971, стр. 28-35.

<sup>11</sup> "Небеса" и "Слово на вознесение Господне" сохранились от XII века, а "Шестоднев" от XIII века.

ние таким праздникам, как рождество, преображение, вознесение, которые требовали от церковного оратора прекрасной философско-догматической подготовки, внутреннего предрасположения к философским рассуждениям, то Кирилл Туровский выбирает воскресные дни первого круга недель церковного года, начиная от пасхи и до пятидесятницы и те из двенадцатых праздников, которые представляют собой в первую очередь радостное, полное ликованием, событие. В соответствии с этим, первичной целью речей Иоанна Экзарха явилось толкование и разъяснение христианско-философской сущности праздника, описываемого евангельского события. Христианское значение праздника всегда рассматривается им на фоне всего христианского учения. Праздники выступают у него как составные элементы одного целого - стройной богословско-философской системы. Кирилл Туровский же определял свою литературную задачу словами: "прославить" /праздник/, "воспеть", "возвеличить", "украсить словесы", "похвалить". Следовательно, Кирилл Туровский стремится каждой строкой своих речей создать атмосферу необыкновенного, праздничного ликования. Чтобы понять смысл этого стремления Кирилла Туровского к прославлению и украшению праздника риторической речью, мы должны вспомнить о средневековом смысле праздника.

Праздничное богослужение в восприятии тех, кто принадлежал к церкви, было актом реального бытия "царства божия", реальным "прорывом" в наш мир мира "сверхбытия" и приобщения каждого христианина, участника богослужения, к этому "сверхбытию" с целью пребывания в нем, не покидая, однако, уровня земного бытия. Поскольку приобщение к "царству божью" является конечной целью каждого христианина и празднуемое евангельское событие хотя и относится к прошлому, но одновременно является и фактом настоящего, то праздники представляют собой для верующих духовную красоту и радость.



По словам Кирилла Туровского "празднники святни веселяще вѣрныхъ сердца и душа освещающе". Следовательно, пришедший праздник означает "радость всемъ крестияномъ и веселие миру".

Мотивы радости и прославления праздника, конечно, обнаруживаются и в речах Иоанна Экзарха. Однако, у него преобладает философско-догматическое разъяснение и толкование. В проповедях же Кирилла обращает на себя внимание помимо радости и веселия стремление автора к украшению праздника. Оно выражается во многих "словах" Кирилла Туровского сочетаниями: "украстити словеса", "хвалу и хвале приложити", "песньми, какъ цветами, увенчать храм". В представлении Кирилла верующие, хвалящие святого или чтущие его память, украшают его праздник. Однако, как мы видели выше, для украшения праздника требуются великие учителя и мудрые "сказатели", т.е. Кирилл тут подчеркивает с одной стороны то, что церковный оратор обязан идти по стопам великих предшественников-учителей, а с другой - то, что мудрость проповедника должна проявиться в истолковании и художественном оформлении речей-украшений.

Представление о том, что словами, песнями, как цветами можно украшать праздник или похвалами "славяще" венчать кого-либо, восходит к греческой метафорике<sup>12</sup>. Спортивные соревнования кончались венчанием победителя, а затем в греческой христианской письменности отдельные этапы духовной борьбы обозначаются терминологией античного спортивного соревнования. Именно этот мотив /венец, плести венец/ получил впоследствии широкое развитие в агиографии, где автор плетет не чувственный венец, а мысленный. Вместо венца он плетет своему герою похвальное слово. Нам кажется, что таким пониманием функции проповеди Кирилл Туровский близок к

---

<sup>12</sup> Д. Фрайданк. К сущности и предпосылкам стиля "плетения словес". - В кн.: Търновска книжовна школа 2. Ученици и последователи на Евтимий Търновски. София, 1980, стр. 89-93.

представителям теории "плетения словес" XIV-XVI вв., во всяком случае он подготавливал своих слушателей к восприятию этого стиля.

Из сказанного следует, что каждое из "слов" Кирилла - яркий образец праздничного, торжественного красноречия<sup>13</sup>. В этих "словах" Кирилл дополняет лежащие в их основе евангельские сюжеты новыми подробностями, развивая их, вводит диалоги персонажей, создавая, таким образом, новый сюжет, который обеспечивал бы ему большие возможности для аллегорического истолкования значения данного праздника.

В праздничных же "словах" Иоанна Экзарха в центре внимания стоят воплощение Сына Божия как центральное событие всей истории спасения человечества, преображение Господне и вознесение, объединенные догматом о двуединой природе Христа, занимающим центральное место в произведениях Иоанна Экзарха.

Однако, если "слова" Кирилла Туровского в композиционном отношении построены по четкой схеме, т.е. каждое произведение делится на три более или менее самостоятельные части: вступление, центральную часть /изложение/ и заключение, то Иоанн Экзарх уделяет гораздо меньше внимания соблюдению пропорций между отдельными частями композиции. Вступительная часть у него сравнительно кратка, а заключение получается немного неожиданное, иногда без восхваления и без особого лирического пафоса.

Конечно, оба автора прекрасно понимали, что успех речи в значительной мере зависит от того, как вступление будет построено. В своих вступлениях Кирилл старается привлечь внимание слушателей, заставить их насторожиться, однако не предвосхищая содержания "слова". Иоанн более конкретно свя-

---

<sup>13</sup> И.П. Еремин. Ораторское искусство Кирилла Туровского. В кн.: Литература Древней Руси /этюды и характеристики/. М.-Л., 1966, стр. 132-144.

зывает вступительную часть с основным изложением центральной части речи. Например, в "Слове на преображение" он спокойным тоном начинает сжато излагать предшествующие этому празднику библейские события: сотворение первого человека, нарушение божьей заповеди в раю, изгнание из рая и осуждение на смерть, необходимость воплощения сына божьего в связи с тем, что не нашелся "водец без греха", который мог бы "возвратить человеческое племя на верный путь". Как уже было упомянуто, тема любви бога к человеческому роду трактуется почти во всех экзарховых проповедях и поэтому неудивительно, что центральная часть речи - трактовка библейского преображения - следует только после этой темы. Другими словами, Иоанн Экзарх показывает цепь событий, которые привели к данному празднику, предопределили его, а Кирилл прежде всего выражает радость по поводу наступления праздника, приглашает слушателей присоединиться к нему и совместно прославить праздник. Конечно, будучи прекрасным оратором, Иоанн Экзарх в зависимости от описываемого события иногда также предпосылает своим речам торжественное и витиеватое вступление, например, в "Слове на рождество Христово"<sup>14</sup>. Здесь наблюдается свойственное византийскому красноречию многословие, смысл которого сводится к тому, что с рождением Христа родилась спасительная радость для мира. Проповедник подчеркивает что богомладенцу "вся тварь дары приносит" и аккуратно перечисляет, кто и что приносит в дар. Собственно говоря тут мы имеем дело с расчленением одного общего родового понятия на составляющие его видовые понятия, и тем самым радостный характер праздника, на что указывает торжественность и витиеватость начала, приобретает конкретный характер.

Когда радостный характер праздника этого требует, художественная организация вступления у Иоанна, достигает осо-

---

<sup>14</sup> По изданию Н.И. Петрова. В кн.: Труды Киевской Духовной Академии". 1889, № 10, стр. 197-302.

бенно высокой напряженности, например, в "Слове на въшествие"<sup>15</sup>, ведь в тот день "Христос уничтожи вражду, иже съ междѹ богомъ и чловекуескомъ естествомъ и миръ сътвори въ, съзвонѹи въспръня съ долинми". Именно поэтому совершенно уместно здесь торжественное начало в духе Григория Богослова: "веселите се небеса! Радѹися земле!", которое характерно и для "слов" Кирилла Туровского. Например, в вступлении к "Слову в неделю цветную" в начальных строках: "Велика и ветха скровища, дивно и радостно откровение"... обнаруживается типологическое сходство в построении предложений, которые состоят из двух однородных синтаксических единиц, связанных союзом или без него. Такие вступительные строки, по словам И.П. Еремина, "всегда носят подчеркнуто афористический характер... они звучат, как фанфары, возвещающие о начале трожества"<sup>16</sup>.

Несмотря на то, что центральную часть своих речей каждый из изучаемых нами авторов строит по-своему, мы все-таки можем и тут указать на рецепцию мировосприятия Иоанна Экзарха в ораторской прозе Кирилла. Тщательный анализ Лилы Мончевой показывает, что отношение Кирилла Туровского к природе значительно отличается от аналогичного отношения к природе в греческих образцах<sup>17</sup>. Например, в "Слове на неделю новую, на весну и на память Маманта" 1383 г. Григорий Назианзин создает прекрасную по своей художественной яркости картину весны. Но она самоцельна с точки зрения общей структуры произведения. Это же описание весны у Кирилла Туровского пре-

<sup>15</sup> По изданию О.М. Бодянского. Славяно-русские сочинения в пергаменном сборнике Н.И. Царского. М., 1848. Чтения в Имп. обществе истории и древностей российских, № 7.

<sup>16</sup> И.П. Еремин. Ораторское искусство Кирилла Туровского, стр. 136.

<sup>17</sup> Л. Мончева. Йоан Екзарх и руската хомилия от XII век. "Език и литература", 1980/3, стр. 67-73.

вращается в символ обновления мира, причем каждая деталь описания находит свое место в знаковой семантике. Кирилл рассматривает мироздание как созданное для человека, и поэтому и человек, и природа, и космос приносят свою благодарность творцу. Однако, если Иоанн Златоуст, хотя и признает совершенство мироустройства, но только для того, чтобы человек мог уединиться, отдохнуть от всех тяжестей жизни, то, по толкованию Иоанна Экзарха, человек является хозяином мира, который для него сотворен. Именно этот взгляд на мир и на место в нем человека воспринял и Кирилл Туровский. Отсюда следует та задушевная эмоциональность в освещении вопроса о бесконечной любви бога к человеку, которая наблюдается в "словах" Иоанна Экзарха и Кирилла. В своем "Слове о расслабленном" Кирилл Туровский использует известную евангельскую притчу о человеке, проболевшем тридцать восемь лет, для изображения широкой картины причастности бога к мирской жизни, его служения человечеству. Насколько Кирилл расходится с патристической традицией, видно из сравнения его трактовки евангельского сюжета с интерпретацией этого же эпизода в "Слове о расслабленном" Иоанна Златоуста. Иоанн Златоуст объясняет действия бога так: самовластная жизнь человека привела к тому, что его душа была ослаблена и впала в согрешения; "сега ради господь не възмъды ему исцеление дасть ... обещание прати хотя, аще не приметь обещання, цельбы не дасть"<sup>18</sup>. Кирилл же в своих рассуждениях близок к мировоззренческой схеме Иоанна Экзарха: все, что сотворено богом, назначено в услужение человеку. Для Кирилла Туровского и само вочеловечивание бога - акт божественного служения человечеству: "И кто естъ мене върнѣи чловеки, яко не салгахъ оубо въчеловѣченіи моего"<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Успенский сборник XII-XIII вв. М., 1971, стр. 409-416.

<sup>19</sup> И.П. Еремин. Литературное наследие Кирилла Туровского. ТОДРЛ, т. XV, стр. 333.

Можно указать еще на один момент, который хотя и разными стилистическими средствами и приемами разрабатывается нашими авторами, но в одном возвышенном, жизнеутверждающем эмоциональном духе. Речь идет об антиномии: "бог - человек". У Ефрена Сирина, которому принадлежит разработка этой темы: "яко бог - яко человек", эта тема звучит мрачно, так как она антитетически связана с несовершенством человека и необходимостью постоянного контроля и покаяния, а также с неизбежностью смерти. В "словах" же Иоанна Экзарха подчеркивается, что "господь... двѣ естества имѣи въ едином оупостаси съвршенъ естъ богъ и съвршенъ человекъ"<sup>20</sup>, и в его антитезах земным страданиям противопоставляется победа Христа, в результате чего конец трактовки двуединой природы Христа приобретает торжественный характер. Такой же торжественный характер носит трактовка этой темы у Кирилла Туровского в его "Слове на святую пасху".

В заключение нам хочется отметить, что это далеко не полное сопоставление некоторых особенностей ораторского искусства Иоанна Экзарха и Кирилла Туровского показывает сложность и трудность выявления всего того, что сближает и разграничивает их творчество. Мы пытались показать, что несмотря на то, что и Иоанн Экзарх, и Кирилл Туровский многое заимствуют у своих великих византийских предшественников, они всегда вносят в свои произведения что-то новое, что-то свое, свой принцип построения, отбора и организации материала. Обоим авторам присущ оптимистический тон повествования, тонкое художественное чутье и прекрасное знание риторики. Однако для углубления характеристики их ораторского искусства необходимы еще многочисленные, конкретные исследования как языковедческие, так и литературоведческие.

---

<sup>20</sup> Дора Иванова-Мирчева. Иоан. Екзарх Болгарски. Слова. т. първи, София, 1971, стр. 99 /247 об./.

ВЗГЛЯДЫ ГОГОЛЯ НА ИСКУССТВО И ЭСТЕТИКУ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ  
В ЕГО ТВОРЧЕСТВЕ

Т. Бароти

И. Анненский в своей статье о "Портрете" Гоголя рассматривает проблему "искусно написанных глаз" азиатского живописца и возможности воспроизведения природы. И. Анненский считает вполне возможным, что Гоголь заимствовал сюжет своего "Портрета" из книги Джорджо Вазари "Жизнеописания наиболее великих живописцев, ваятелей и зодчих", в которой известный историк искусства позднего Возрождения, анализируя картину Леонардо да Винчи "Мона Лиза", размышляет о возможностях искусства подражать природе, о воспроизведении в живописи мельчайших подробностей природы<sup>1</sup>. Предположение И. Анненского о происхождении творческого замысла нам кажется весьма убедительным. Надо, однако, заметить, что с одной стороны для Гоголя затронутые им в "Портрете" вопросы искусства и эстетики, т.е.: отношение искусства к действительности /к природе/, возможности творческого изображения жизни как "одухотворения", "озарения низкой природы" и связанные с этими вопросами проблемы души и одухотворенности человека и писателя останутся всегда жгучими и никогда вполне не разрешенными - и поэтому полными трагического смысла проблемами. С другой стороны, мы считаем не менее важным тот факт, что Дж. Вазари, на "Жизнеописания..." которого есть указания в повести Гоголя, послужившие, по выше уже изложенному предположению Анненского источником творческого замысла "Портрета", был одним из самых значительных представителей эстетики и теории искусства позднего Возрождения, т.е. маньеризма. Как извест-

---

<sup>1</sup> И. Анненский. Книги Отражений. М., 1979. стр. 18, а также примечания, стр. 580-581.

но, в искусстве Ренессанса на короткое время в истории человечества благодаря идеям гуманизма была достигнута гармония между идеалом и действительностью, между человеком и Вселенной, а также между действительностью и идеалом красоты, т.е. между аристотелевским принципом имитации природы и принципом творческого постижения и воплощения идеи красоты в неоплатонической философии Марсилио Фичинно<sup>2</sup>. Творить - для эстетики первой половины XVI века обозначало воплотить идею, т.е. творческую преконцепцию о полной, совершенной красоте путем идеальной селекции материала действительности. В книгах и очерках по эстетике второй половины XVI века, в работах Вазари, Бенедетто Варки, Винченцо Данти, Франческо Патрици и др. равновесие между аристотелевским принципом имитации действительности и платоническим воплощением творческой идеи нарушается, первый подчиняется второму. Концепция искусства, как воплощения возникшей в творческом воображении идеи, противопоставляется принципу воспроизведения природы. Внутренняя идея, т.н. "фантастическая идея", как "внутреннее видение", воплощается в искусстве, которое во второй половине XVI века постепенно переставало быть отражением природы, и становилось самостоятельным творчеством индивидуального художника-творца, имеющего свою творческую "манеру" /la maniera/.

В эстетике и в искусстве позднего Ренессанса /маньеризма/, однако, еще не может быть и речи о том глубоком противоречии двух начал /аристотелевского подражания природе и платонического самостоятельного творчества, как воплощения внутренней идеи/, которое существует в эстетике Гоголя, трагически переживающего романтическое двоемирие, разобщенность идеала и действительности. /Вспомним полные трагизма слова

---

<sup>2</sup> См. об этом монографию Г. Кланицаи о маньеризме "A manierizmus", Будапешт, 1982, а также недавно вышедшее двухтомное издание "Эстетика Ренессанса". М., 1981.



художника Пискарева из "Невского проспекта": "Боже, что за жизнь наша! вечный раздор мечты с существенностью!". /

В эстетике Гоголя уже рано, начиная со статьи "Женщина" 1831 года, обнаруживается близкое к эстетике позднего Ренессанса платоническое понимание искусства, как воплощения высшей, божественной красоты, появившейся в творческом воображении художника. Статья, которая представляет собой "рассказ-эссе" - содержит диалог Платона с его учеником Телеклесом о женщине, о любви, и является изложением платонического понимания искусства. Платон говорит: "Что женщина? - Язык богов!... Она поэзия! она мысль, а мы только воплощение ее в действительности. На нас горят ее впечатления, и чем сильнее и чем в большем объеме они отразились, тем выше и прекраснее мы становимся. Пока картина еще в голове художника и бесплотно округляется и создается - она женщина; когда она переходит в вещество и облекается в осязаемость - она мужчина. Отчего же художник... стремится превратить бессмертную идею свою в грубое вещество, покорив его обыкновенным нашим чувствам? Оттого, что им управляет одно высокое чувство - выразить божество в самом веществе, сделать достигнутою людям хотя часть бесконечного мира души своей, воплотить в мужчине женщину" <sup>3</sup>.

В указанной статье Гоголя говорится о преображающей человека силе, о возрождающей человеческую душу функции искусства посредством воплощенной в нем, и единственно способной одухотворять человека, идеи: ... "И если ненароком ударят в нее очи жарко понимающего искусства юноши, что они ловят в бессмертной картине художника?... перед ними открывается безграничная, бесконечная, бесплотная идея художника. Какими живыми песнями заговорят тогда духовные его струны!

---

<sup>3</sup> Н.В. Гоголь. Собр. соч. в семи томах. т. 6, стр. 9.

...как бесплотно обнимается душа его с божественною душою художника!..."<sup>4</sup>

Известно, что одновременно с вышеуказанным отказом эстетики позднего Возрождения от принципа изображения природы и преобладанием в ней платонических принципов воплощения внутренней, "фантастической идеи" - что обозначало художественную задачу постижения "высшего", сверхъестественного идеала, поставленного не только выше, но и против природы - в искусстве и в эстетике постепенно усиливаются тенденции и требования морально-религиозного утилитаризма<sup>15</sup>.

С точки зрения понимания отношения искусства к действительности /природе/ и платонического понимания творчества как воплощения высшей, внутренней идеи, как мы видели, есть немало общего между эстетикой маньеризма и эстетикой Гоголя. Между ними есть, однако, и весьма важные различия. Мы имеем в виду не только уже отмеченную выше метафизическую поляризацию в свете романтического дуалистического миропонимания идеала и действительности. Главное, и что по нашему пониманию является основным источником "загадочности" и всеми признанной "таинственности" /см.: Ю. Манн: Поэтика Гоголя. М., 1978, стр. 367./ гоголевского творчества - это лежащая в основе гоголевского эстетического миропонимания, и в одно и то же время сильно отличающаяся от эстетики маньеризма и раннего, еще "классического" Возрождения, двойственность, внутренняя противоречивость самой эстетической концепции Гоголя.

---

<sup>4</sup> Н.В. Гоголь. Указ. соч., стр. 10.

<sup>5</sup> См. об этом в указанной монографии Г. Кляницаи, стр. 46-65.

Гоголь, все творчество которого охвачено платоническим пониманием творчества и эстетической функции искусства, эстетическое и художественное мировоззрение которого основывается на идеале воплощения одухотворяющей человека, весь человеческий мир идеи и в то же время на не менее творческом, требующего не менее души и одухотворенности отталкивания от неодухотворенного окружающего мира /"низкой природы"/, т.е. на отказе от изображения природы на уровне реальности - тот же самый Гоголь охвачен не менее страстным стремлением быть писателем "реалистом-натуралистом". Такую внутреннюю противоречивость эстетики и художественного миропонимания Гоголя, используя выше уже намеченную аналогию с двумя концепциями Возрождения, можно определить следующим образом: Гоголь, эстетическое миропонимание которого основано на отказе от "рабского подражания" природе во имя воплощения высшей и по природе своей субъективной идеи - не отказывается, однако, от мечты воплотить свою идею именно в реалистическом изображении природы, т.е. как если бы художники и теоретики позднего Возрождения стремились бы к постижению своей новой художественной истины средствами преодоленного ими и основывающегося на другом миропонимании искусства. Ключом к пониманию такого противоречия является основная и для художественно-эстетического, и для морально-религиозного миропонимания Гоголя проблема души и одухотворенности. Рассмотрение этой проблемы необходимо для истолкования и определения места повести "Рим" в художественно-эстетической системе Гоголя.

Нельзя не согласиться с В.Гиппиусом, который тайну демонических глаз портрета в повести "Портрет" видит в "неозаренном" искусстве, в рабском подражании природе, в натурализме, "в том, что написаны они с отвращением"<sup>6</sup>. Проблема искусства, художественного твор-

---

<sup>6</sup> В.Гиппиус. От Пушкина до Блока. М.-Л., 1966, стр. 159.

чества и связанные с ней вопросы одухотворенности /озарения/ и души пронизывают все творчество Гоголя и являются главными его проблемами. Они стоят в центре внимания Гоголя и в повести "Портрет". В начале повести Чарский, разглядывая странный портрет и испытывая при этом "какое-то болезненное, томительное чувство", размышляет об "озаренном" и "неозаренном" искусстве: ... "Но здесь, однако же, в сем, ныне бывшем пред ним, портрете было что-то странное. Это было уже не искусство: это разрушало даже гармонию самого портрета. Это были живые, это были человеческие глаза! Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда. Здесь не было уже того высокого наслаждения, которое объемлет душу при взгляде на произведение художника, как ни ужасен взятый им предмет!... "Что это? - невольно вопрошал себя художник. - Ведь это, однако же, натура, это живая натура; отчего же это странно-непонятное чувство? Или рабское, буквальное подражание натуре есть уже проступок и кажется ярким, нестройным криком? Или, если возьмешь предмет безучастно, бесчувственно, не сочувствуя с ним, он непременно предстанет только в одной ужасной своей действительности, не озаренный светом какой-то непостижимой, скрытой во всем мысли, предстанет в той действительности, какая открывается тогда, когда, желая постигнуть прекрасного человека, вооружаешься анатомическим ножом, рассекаешь его внутренность и видишь отвратительного человека? Почему же простая, низкая природа является у одного художника в каком-то свете, и не чувствуешь никакого низкого впечатления; ... И почему же та же самая природа у другого художника кажется низкой, грязною, а между прочим, он так же был верен природе? Но нет, нет в ней чего-то озаряющего" <sup>7</sup>.

Предположения Чарского, размышляющего о загадке странных глаз портрета, оправдываются словами старого мастера,

---

<sup>7</sup> Н.В. Гоголь. Собр. соч., т. 3, стр. 71-72.

писавшего портрет с отвращением и не чувствовавшего "никакой любви к своей работе": "Насильно хотел покорить себя и бездушно, заглушив все, быть верным природе"<sup>8</sup>. Художник работал над своей картиной "бездушно" - воплотив таким образом губительную демоническую силу, зародившую в нем самом и распространившую в людях "тревожные чувства", "томительные впечатления", "гонения и угнетения". Для настоящего, одухотворенного художника - по словам того же художника, написавшего демонический портрет, но освободившегося путем строгой монашеской жизни от губительных последствий соприкосновения с "Бездушным миром" - ... "нет низкого предмета в природе. В ничтожном художник-создатель так же велик, как и в великом; в презренном у него уже нет презренного, ибо сквозит невидимо сквозь него прекрасная душа создавшего, /курсив наш/ и презренное уже получило высокое выражение, ибо протекло сквозь чистилище его души"<sup>9</sup> /курсив наш/. О душе, об одухотворяющей силе искусства и о противопоставлении творчества одухотворенного, воплощением внутренне согреваемой идеи озаряющего природу, простому копированию природы идет речь при описании присланной из Италии картины усовершенствовавшегося там русского художника: ... "Но властительней всего видна была сила создания, уже заключенная в душе самого художника ... Видно было, как все извлеченное из внешнего мира художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника, устремил его одной согласной, торжественной песнью. И стало ясно даже непосвященным, какая неизмеримая пропасть существует между созданием и простой копией с природы"<sup>10</sup>.

А в наставлениях, вернее в страстной проповеди, душев-

---

<sup>8</sup> Н.В. Гоголь. Собр. соч., т. 3, стр. 114.

<sup>9</sup> Н.В. Гоголь. Собр. соч., т. 3, стр. 113-114.

<sup>10</sup> Н.В. Гоголь. Собр. соч., т. 3, стр. 93.

но /и творчески/ возродившегося художника-отца своему сыну много общего не только с платоническим пониманием искусства, изложенным Гоголем в статье "Женщина", но в них мы находим и понимание самим Гоголем функции и значения искусства: "Намек о божественном, небесном рае заключен для человека в искусстве, и потому одному оно уже выше всего... Все принеси ему в жертву и возлюби его всей страстью. Не страстью, дышащей земным вождением, но тихой небесной страстью; без нее не властен человек возвыситься от земли и не может дать чудных звуков успокоения. Ибо для успокоения и примирения всех нисходит в мир высокое создание искусства"<sup>11</sup>.

Из приведенных выше цитат видно, как "живая душа" и одухотворенность человека тесно связаны с искусством в понимании Гоголя, а лишенный вдохновения и искусства мир пошлого существования связан с бездушным "однообразием". Человек, живущий в одном бездушном, материальном мире "природы", непременно становится "мертвецом", как Чартков, о котором Гоголь пишет: "... уже готов был обратиться в одно из тех странных существ, которых много попадает в наш бесчувственный свет, на которых с ужасом глядит исполненный жизни и сердца человек, которому кажутся они каменными гробами с мертвецом внутри вместо сердца"<sup>12</sup>.

"Душа" и "одухотворенность", однако, в эстетике Гоголя прежде всего связаны с понятием "творчества". Поэтому трудно согласиться с мнением И. Анненского, предполагающего аналогию между историей создания путем рабского, бездушного подражания природе странных глаз портрета старым художником, писавшим портрет с ростовщика с отвращением, и созданием Гоголя первого тома "Мертвых душ", а также дальнейшей трагической судьбой писателя. По мнению И. Анненского,

---

<sup>11</sup> Н.В. Гоголь. Собр. соч., т. 3, стр. 113-114.

<sup>12</sup> Н.В. Гоголь.

"бывший богомаз", победив свою душу в бездушной работе над рабской копией природы - впоследствии возрождается ... "и умирает примиренным, создав-таки под конец жизни... свою "Мадонну Звезды". Хотя И. Анненский признает, что у Гоголя "не было никакой рабской верности", но исследователь считает, что "Гоголь умер, сломленный отчаянием живописца, потерявшего из виду недописанный им, но ставший ему ненавистным портрет, - портрет, который казался ему грешным, ибо вместо гото, чтобы являться лишь материалом, лишь этюдом для картины, где блеск красоты добра должен был эстетически торжествовать над чернотой порока, - этому пороку пришлось одному, шатаясь по миру, оправдывать безрадостное существование"<sup>13</sup>.

Творческий кризис Гоголя сороковых годов - факт общеизвестный. В одном месте "Авторской исповеди" Гоголь действительно говорит об "отвращении" к своему делу, о необходимости возникновения в нем самом чувства "полезности", "вследствие чего сам автор возгорелся бы любовью истинной к труду своему, которая животворит все и без которой нейдет работа. Словом, чтобы почувствовал и убедился сам автор, что творя творение свое, он исполняет именно тот долг, для которого он призван на землю"<sup>14</sup>. Такое "отвращение" и связанное с ним кризисное состояние связаны с тем периодом творчества Гоголя, когда он начинает "чем далее, тем яснее" себе представлять "идеал прекрасного человека, тот благостный образ, каким должен быть на земле человек"...<sup>15</sup> и намеревается постигнуть этот идеал, воплощая его в изображении действительности.

Душевно и творчески возродившийся монах-живописец в "Портрете" сумел создать свое творение, изображающее "рож-

---

<sup>13</sup> И. Анненский. Указ. соч., стр. 16.

<sup>14</sup> Н.В. Гоголь. Собр. соч., т. 6, стр. 428-429.

<sup>15</sup> Н.В. Гоголь. Собр. соч., т. 6, стр. 432.

дество Иисуса". Картина предстала "чудом кисти", "чувство божественного смирения и кротости" отражалось в фигуре "пречистой матери" и "святая, невыразимая тишина" объяла всю картину<sup>16</sup>. Гоголь, готовившийся к реализации своих новых творческих устремлений, углубившийся в раскрытие "человека" и "души человека" тоже приходит к Христу и к Богу<sup>17</sup>. То, что было возможным для героя произведения Гоголя - религиозного художника, писавшего картину на религиозную тему, разумеется, было невыполнимо для стремившегося стать в то же самое время реалистическим писателем романиста. Гоголь намеревается постигнуть и изобразить самые разнообразные характеры, исходя из занимаемых его персонажами должностей, и к тому же для того, чтобы преподать урок людям. Скрытое в этом намерении противоречие между реальным и желанным осложняется тем фактом, что в это время Гоголь склонен был рассматривать должность - которая должна была стать основой реалистического изображения человека - как "средство к достижению не цели земной, но цели небесной, во спасение своей души"<sup>18</sup>.

В "Выбранных местах..." и в "Авторской исповеди" Гоголь не раз жалуется на непонимание первого тома своей поэмы читателями.<sup>19</sup> Такое непонимание, вернее превратное понимание эстетической концепции, лежащей в основе произведения, писатель уже предугадал в известном лирическом отступлении 7-ой главы "Мертвых душ". Защищая комического писателя, "дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно перед очами и чего не зрят равнодушные очи" - /курсив наш/ Гоголь утверждает свою эстетическую концепцию, лежащую в основе его художественного творчества, - и как мы постараемся доказать далее, и в основе его понимания творчества как такового. В начале седьмой главы Гоголь пишет: ... "Ибо не

<sup>16</sup> Н.В. Гоголь. Собр. соч., т. 3, стр. 112.

<sup>17</sup> Н.В. Гоголь. Собр. соч., т. 6, стр. 431, 432, 433 и др.

<sup>18</sup> Н.В. Гоголь. Собр. соч., т. 6, стр. 449.

<sup>19</sup> Н.В. Гоголь. Собр. соч., т. 6, стр. 256, 259 /статья: "Четыре письма к разным лицам по поводу "Мертвых душ" из "Выбранных мест".../, а также стр. 436 из "Авторской исповеди".



признает современный суд, что равно чудны стекла, озирающие солнца и передающие движения незамеченных насекомых; ибо не признает современный суд, что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл создания; ибо не признает современный суд, что высокий восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движением, и что целая пропасть между ним и кривляньем балаганного скомороха"<sup>20</sup>. /курсив наш/.

Из приведенных слов становится ясным, что следуя верному замечанию Пушкина, сделанному по поводу комедии Грибоедова, согласно которому ... "писателя должно судить по законам, им самим над собой признанным"<sup>21</sup>, нельзя считать первый том "Мертвых душ" лишь материалом, лишь этюдом для картины, где блеск красоты добра должен был эстетически торжествовать" - как это сделал И. Анненский. Ведь дело именно в том, что создания Гоголя, представленная в его произведениях "жизнь" - это результат творчества, т.е. не действительность, не рабское, бездушное подражание природе. Она не может быть ни "этюдом", ни "материалом", похожим на портрет ростовщика. Гоголевское творчество в первую очередь предполагает одухотворенность /"глубину душевную"/ как предпосылку для возникновения творческой идеи, что равнозначно и одновременно с творческим возвышением над "материалом", приобретением "чудных стекол", т.е. художественной точки зрения, по природе своей переиначивающей действительность. Поэтому у Гоголя-творца не может быть и речи об "изображении действительности", о "реализме" в отличие от Пушкина, Достоевского и других писателей. Поэтому нельзя не согласиться с В. Розановым, утверждающим, что "Пушкин" со-

<sup>20</sup> Н.В. Гоголь. Собр. соч., т. 5, стр. 127.

<sup>21</sup> А.С. Пушкин. Собр. соч. в 10 томах. М., 1958, т. 10, стр. 121.

ставляет антитезу к Гоголю, который движется только в двух направлениях: напряженной и беспредметной лирики, уходящей в высь, и иронии, обращенной ко всему, что лежит внизу"<sup>22</sup>. Иначе говоря, Гоголь-творец немыслим без "чудных стекол", дающих ему способность "вызвать наружу все, что ежеминутно перед очами и чего не зрят равнодушные очи". О "равнодушных очах" с не меньшим основанием мы могли бы сказать: "невооруженные" "чудными стеклами", преобразующими действительность.

Гоголь, начиная с первой повести цикла "Вечера на хуторе близ Диканьки" /"Сорочинская ярмарка"/, в авторских лирических отступлениях с потрясением, или возвышенным лиризмом пишет о трагизме потери живой души человеком, о необходимости ценой любого потрясения возрождения, воскресения души. Примеры этой возвышенной и беспредметной лирики начиная с шестой главы "Мертвых душ", встречаются все чаще, иногда выступая в форме желанных и обещанных творческих устремлений писателя, осуществление которых Гоголь переносит в будущее. В одиннадцатой главе "Мертвых душ" мы читаем: "Фи, такой гадкий!" Увы! Все это известно автору, и при всем том он не может взять в герои добродетельного человека, но ... может быть, в сей же самой повести почувствуются иные, еще доселе не бранные струны, предстанет несметное богатство русского духа, ... И мертвыми покажутся пред ними все добродетельные люди других племен, как мертвая книга перед живым словом!"<sup>23</sup>. Немного далее, в конце приведенного лирического отступления, однако, находится следующий, "отрезвляющий" и возвращающий к настоящему повествования вопрос: "...Но к чему и зачем говорить о том, что впереди? ..."

---

<sup>22</sup> В. Розанов. "Легенда о великом инквизиторе". СПб., 1906, стр. 155.

<sup>23</sup> Н.В. Гоголь. Собр. соч., т. 5, стр. 213.

В приведенной цитате обнаруживается двойственность стиля Гоголя, те два направления, о которых пишет В. Розанов. Розанов прав, когда в вышеуказанной работе говорит о "безжизненности" и "бессмысленности" гоголевских персонажей и когда утверждает, что Гоголь "все явления и предметы рассматривает не в их действительности", но в их пределе"<sup>24</sup>. Двойственность стиля и умение изобразить явления жизни в их "пределе" Гоголь, впоследствии, в "Выбранных местах" и в "Авторской исповеди" объясняет утилитарностью, тенденциозностью, в момент работы над поэмой еще ему самому не ясным стремлением быть полезным: "Я думал, что лирическая сила, которой у меня был запас, поможет мне изобразить так эти достоинства, что к ним возгорится любовью русский человек, а сила смеха, которого у меня также был запас, поможет мне так ярко изобразить недостатки, что их возненавидит читатель..."<sup>25</sup> В первом томе "Мертвых душ" творческое двуязычие Гоголя благодаря контрасту между двумя стилями только усиливает впечатление "карикатурности", т.е. недействительности гоголевского образа, его "собственной выдумки" как воплотившейся "душевной правды", т.е. творческой идеи<sup>26</sup>. Гоголевский образ таким образом вместо того, чтобы быть отражением действительности, представляет собой диалектическое взаимоотношение двух, в противоположные стороны отходящих от действительности "выдуманных" "творимых" рядов образов. Согласно своему вышеизложенному эстетически-художественному мировоззрению Гоголь не только неспособен к художественно-реалистическому изображению действительности, но на основании эстетического отношения к действительности он даже не признает никакого целесообразного и осмысленного действия на уровне реальности - кро-

<sup>24</sup> В. Розанов. Указ. соч., стр. 261-263.

<sup>25</sup> Н.В. Гоголь. Собр. соч., т. 6, стр. 430.

<sup>26</sup> См. об этом: Четыре письма к разным лицам... Собр. соч., т. 6, стр. 259-260.



ме художественного творчества.

Из-за непонимания и кажущегося неприятия современниками художественно-эстетических основ "Мертвых душ", Гоголь в "Выбранных местах" уже вне художественного творчества стремится "воскресить Россию", "быть полезным", повлиять не столько на действительность /т.е. не требуя изменений в установленном порядке/, сколько на людей, "должностных лиц", помещиков, светских женщин, "Занимающих важное место" и пр. - от душевного возрождения, полной и "святой" преданности своим обязанностям которых он ждал одухотворения действительности. В "Авторской исповеди" и в "Четырех письмах..." обнаруживается творческая трагедия Гоголя: то, что в "Выбранных местах" было только внелитературной нравственно-религиозной проповедью, в уничтоженных частях "Мертвых душ" по намерению автора должно было бы стать искусством, т.е. воплощенной "идеей".

Как уже было доказано, в творчестве /и в понимании творчества вообще/ у Гоголя созревшая в душе творца идея становится организующим и озаряющим художественный материал началом. Поскольку у Гоголя религиозно-нравственное убеждение брало верх над художественным творчеством, возникало непримиримое противоречие между таким вне-художественным стремлением писателя и его в основном не изменившейся эстетической концепцией и пониманием творчества. В определении "творчества", находящемся в "Авторской исповеди", не меняется основной принцип эстетического миропонимания Гоголя-творца: несовпадение "творчества" с "копией", с рабским подражанием природе. Главным критерием творчества и здесь является "идея", т.е. "мучимое" творца "внутреннее" душевное содержание. Важнее, однако, различие между "творчеством" Гоголя - создателя первого тома "Мертвых душ" и "Авторской исповеди": "Идея" и теперь должна преобразовать действительность: но не в форме двух полярно отрицающих и взаимно предполагающих друг друга образов "карикуры и па-

Тетически желанного идеала", а в стремлении /художественно неосуществимом! / постижения и изображения самого идеала, путем приближения к нему раньше отверженной, и изображенной в форме карикатуры действительности. Гоголь в "Авторской исповеди" пишет о "желаемом" современном писателе, как о том, кто ... "одарен способностью творить, создавать живые образы людей и представлять ярко жизнь в том виде, как она представляется ему самому, мучимому жаждой знать ее"<sup>27</sup>. В данной цитате бросается в глаза с одной стороны несовпадение "жизни" /и "людей"/ с желанным "представлением" - т.е. знакомый разрыв "природы" и "воплощенной идеи", а с другой - внутренняя противоречивость "познания" жизни с устремленностью такого познания не на жизнь самую, а на собственное представление об "идеале" жизни, т.е. на субъективную "идею" жизни.

Сделанные нами замечания подтверждаются дальнейшим более детальным изложением "творчества в "Авторской исповеди". Мы приводим только самые важные соображения и определения: "Писатель-творец творит творенье свое в поученье людей... Для того чтобы передавать одну верную копию с того, что видим перед глазами, есть ... другие писатели, одаренные ... способностью живописать, но лишенные способности творить ... Возвратить людей в том же виде, в каком и взял, для читателя-творца даже невозможно: это дело сделает лучше его тот, кто, владея беглою кистью, может рисовать всякую минуту, все, что проходит пред его глазами, не мучимый и не тревожимый внутри ничем"<sup>28</sup>.

Согласно вышеприведенному, внутренне противоречивому представлению - сильно отличающемуся от раннего эстетического представления, но все же не порывающего с напоминающим маньеризм конфликтом между пониманием искусства как

---

<sup>27</sup> Н.В. Гоголь. Собр. соч., т. 6, стр. 443.

<sup>28</sup> Н.В. Гоголь. Собр. соч., т. 6, стр. 443.

копии природы или как творчества - Гоголь стремится приобрести нужные для изображения достоверности приближенной к идеалу действительности "селочи и подробности"<sup>29</sup> или "выспрашивать сведения о России"<sup>30</sup>. Однако, творить, создавать настоящие художественные ценности на основании своего внутренне противоречивого эстетического миропонимания Гоголь не мог, и должен был отказаться от идеи воплощения идеализированной действительности.

---

<sup>29</sup> Н. В. Гоголь. Собр. соч., т. 6, стр. 440.

<sup>30</sup> Н. В. Гоголь. Собр. соч., т. 6, стр. 439.

МЕЧТА И СОЗЕРЦАНИЕ КАК ВЫРАЖЕНИЕ  
ДУХОВНОГО СОСТОЯНИЯ ЧЕЛОВЕКА

/по роману Ф. Достоевского "Подросток"/

Т. Хегедош

"То, что для ratio есть противоречие, и несомненное противоречие, - то на высшей ступени духовного познания перестает быть противоречием, не воспринимается как противоречие, синтезируется, и тогда в состоянии духовного просветления, противоречия нет"<sup>1</sup>.

Здесь Флоренский говорит о двух различных отношениях к жизни, о двух способах постижения истины - о рациональном, которое везде наталкивается на противоречия, и о духовном, для которого "противоречия оказываются высшим единством"<sup>2</sup>. "Ratio" и "высшая степень духовного познания" ведут к двум различным состояниям человека - гармоническому и дисгармоническому.

Достоевский изображает оба эти мироощущения, что и дает возможность попытаться проследить их художественное воплощение.

"Как художника Достоевского волновала потребность эмоционально выразить в искусстве при посредстве образов, а не мертвых дидактических аллегорий, волновавшие его искания духа", - писал И. Лапшин в своей книге "Эстетика Достоевского"<sup>3</sup>.

Эти "искания духа", эмоционально выраженные "при посредстве образа", метания души, жажда идеала и отсутствие веры

---

<sup>1</sup> П. Флоренский. Столп и утверждение истины. М., 1914, Изд. "Путь", стр. 505.

<sup>2</sup> Там же, стр. 505.

<sup>3</sup> И.И. Лапшин. "Эстетика Достоевского". Обелиск, Берлин, 1923.

часто выражаются в романах Достоевского в мечте, грезе, фантазии героев. Это герои, жаждущие обрести духовное отечество и скитающиеся в поисках его по дорогам духа. Созерцание же чаще всего передает состояние души, уже обретшей духовную почву или находящейся на подступах к ней. Поэтому для созерцателей не возможна фантазия, сомнение или проверка, что так характерно для любого мечтателя. Созерцатель всегда мудр сердцем, мечтатель тверд умом и мечтателен сердцем. Естественно поэтому мечта имеет значительно более разнообразные формы выражения, так как передает духовные скитания героев, их поиски. Нужно еще отметить, что предчувствия и прозрения бывают и у скитальцев и у других героев Достоевского, поэтому в какие-то моменты они могут приближаться к созерцанию, но у них подобные созерцательные мечты всегда наполнены ностальгической тоской и чаще всего бывают вызваны произведениями искусства.

Ограничиваясь рамками романа "Подросток", и несколько не претендуя на его целостный анализ, мы постараемся проследить, в чем состоит сущность мечты и созерцания как выражения различных духовных состояний героев. Насколько нам известно, в критической литературе о Достоевском не делается такого различия между мечтой и созерцанием.

Как уже отмечалось выше, мечта может иметь разнообразные формы выражения, которые мы попытаемся определить через следующие термины: идея-мечта, греза-мечта, мечта-фантазия.

Так с первой из этих форм - идеи-мечты - мы встречаемся в самом начале романа. Описание идеи-мечты Аркадия занимает несколько страниц, а выразить ее можно одной фразой: "Моя идея - стать Ротшильдом"<sup>4</sup>. Аркадий называет свою идею то "иде-

---

<sup>4</sup> Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Изд. "Наука", Ленинград, 1972. т. XIII, стр. 66. В дальнейшем все ссылки на произведения Достоевского даются по этому изданию.



ей-чувством", то "фантастической мечтой". Это смешение различных понятий говорит не о простой неточности и неопределенности самой идеи у Аркадия, а о глубинном родстве этих понятий у Достоевского. Как мысль, рационально выраженная, идея Аркадия занимает одно предложение, для эмоционального, образного изложения идеи требуется целых десять страниц, и местами эта идея начинает приобретать характер экзальтированного упования: "О пусть обижают меня этот нахал генерал, на станции, где мы оба ждем лошадей; если б знал он, кто я, он побежал бы сам их запрягать и выскочил сажать меня в скромный мой тарантас"<sup>5</sup>. Эта наивная "фантастическая мечта" героя и ее восторженное изложение вскрывают глубокий смысл мечты и мечтаний у Достоевского, позволяют увидеть в ней грезу сердца и сомнение ума /"картины бледны и, может быть, тривиальны"/<sup>6</sup>, за видимой как бы целостной картиной просвечивает сомнение анализирующей и все пытающейся разъяснить мысли. Уже в этой наивной мечте героя-юноши можно заметить раздвоение, которое характерно для всех духовных скитальцев Достоевского. В мечте отражается то духовное шатание и потеря веры, которые приводят даже высокого духом человека к пропасти уныния. "В мечтах моих я уже не раз схватывал тот момент, когда сознание мое будет слишком удовлетворенно, а могущество покажется слишком мало"<sup>7</sup>.

Такого типа идея-мечта всегда предполагает конкретную цель, а следовательно - и действие. Здесь-то и обнаруживается кричащий диссонанс между возвышенным чувством и довольно неприглядной формой его реализации. Это тот разрыв, то противоречие, которое Раскольников называл "не так эстетически хорошая форма"<sup>8</sup>. Наивная форма изложения делает особенно заметны

---

<sup>5</sup> т. XIII, стр. 75.

<sup>6</sup> т. XIII, стр. 75.

<sup>7</sup> т. XIII, стр. 76.

<sup>8</sup> т. VI, стр. 400.

ми эти зияния. "Главное цель, мечта прекрасна, хоть и ошибочный идеал, но свой"<sup>9</sup>. Самоутверждение является ведущим мотивом мечты Аркадия, но идея нравственности и красоты формы как бы незримо присутствует в его мечтах, обнаруживая зияния и диссонансы между мечтой и способами ее воплощения. Он все время дополняет мечту все новыми и новыми картинками, предчувствуя, что "идея отказа от миллионов выше обладания ими"<sup>10</sup>.

Идея стать Ротшильдом превращается в целый ряд фантазий, в постоянные мечтания героя. Сама же идея явилась результатом детских мечтаний. "Самая яростная мечтательность сопровождала меня вплоть до открытия "идей"..."<sup>11</sup> Здесь особенно ясна генетическая связь между мечтой и идеей и последующей мечтой. Источником идеи-мечты является нарушение гармонии между человеком и миром, которое всегда остро переживается мечтателем, а в натуре гордой рождает протест.

Мечта часто бывает порождена не простым желанием укрыться в мир фантазии от хаоса жизни, а беспокойным чувством тоски, которую испытывал Аркадий. Примером такого рода мечты-грезы может служить знаменитое описание петербургского утра<sup>12</sup>. Сходные видения есть в "Преступлении и наказании", "в Петербургских сновидениях в стихах и прозе" и в некоторых ранних рассказах. Эта греза - эмоциональное выражение блужданий духа, рвущегося к свету и видящего туман или абсолютное ничто. Замечателен здесь самый процесс зарождения и описания этой грезы. "Иная пламенная мечта, вместе с утренним светом и холодом совершенно даже испаряется..."<sup>13</sup> Это утверждение, отрицающее и как бы исходящее из непосредственного наблюдения, сменяется резким вызывающим заявлением - "петербургское утро,

---

<sup>9</sup> т. XIII, стр. 77.

<sup>10</sup> т. XIII, стр. 76.

<sup>11</sup> т. XIII, стр. 73.

<sup>12</sup> т. XIII, стр. 112-113.

<sup>13</sup> т. XIII, стр. 112-113.

казалось бы самое прозаическое на всем земном шаре, - чуть ли не самое фантастическое в мире"<sup>14</sup>. Здесь сталкиваются два утверждения - "прозаическое" и "фантастическое" утро. Прозаизм видимого и фантастичность его восприятия и интерпретации. Именно эта обычность и незаметность создают удивительную яркость видения петербургского утра. "Гнилое, сырое и туманное" утро, которое укрепляет мечты и грезы, само постепенно становится видением и грезой. Окружающее теряет реальность, завалаживается туманом и на его месте возникает яркое видение "финского болота" с "бронзовым всадником". "Дикая мечта" и "петербургское утро" оказываются двумя полюсами одной цепи. Прозаическое утро, пройдя через блуждающую душу Аркадия, становится фантастическим видением. Здесь происходит как бы перетасовка, перегруппировка "деталей" утра, грезящая душа Аркадия все видит в фантастическом свете. Ощущение зыбкости и нереальности становится главным: "Вот они все кидаются и мечутся, а почему знать, может быть, все это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому это все грезится, - и все вдруг исчезнет"<sup>15</sup>. Душа Аркадия стремится подняться над этим туманом и увидеть иной мир, наполненный светом. В этой грезе эмоционально выражается мироощущения Аркадия. Он видит в окружающем мире туман, чувствует его нереальность. Тоска подвела его к этому во многом пророческому видению. Но мрачная и жуткая красота фантазии говорит о помутнении души самого Аркадия, о том, что туман не только вокруг, но и внутри, что греза, фантазия, "дикая мечта" начинают смешиваться с жизнью и идеалом. Не случайно он вспоминает пушкинского Германна, который полагается только на себя и вере в жизнь предпочитает веру в таинственную силу трех карт.

---

<sup>14</sup> т. XIII, стр. 112-113.

<sup>15</sup> т. XIII, стр. 112-113.

В грезе размываются границы между миром реальным и воображаемым. Воображаемое часто очень многое проясняет, но никогда не может дать цельного восприятия жизни и освещает только одну из сторон, наиболее остро ощущаемую субъектом. Именно поэтому в мечте и грезе всегда будет ощущаться субъект, который после видения переходит к рассуждению, пытаясь как-то объяснить, определить и сделать выводы пусть из самой фантастической грезы, в которую он и верит и не верит.

Таким образом, можно сказать, что мечта это всегда в той или иной степени отражение двойственности самого героя, его попытка найти самого себя и обрести устойчивость. Способность мечтать поднимает человека над обыденностью и говорит о высоких порывах и прорывах в иные миры, но эта же способность всегда уводит человека от мира и от себя; мечта никогда не бывает порождением духа кроткого. Все отчаянные мечтатели /особенно это относится к позднему Достоевскому/ гордые души, потерявшие или не нашедшие веры, которые не могут вынести неидеальности жизни и человека.

Это ощущение неидеальности мира и человека вместе с присутствием в душе идеала и "отсутствием всякой веры"<sup>16</sup> рождает русского скитальца, который способен "умиляться душой", но почти всегда "возмущен духом"<sup>17</sup>. Одним из таких "умилений души" при "возмущении духа" можно назвать мечту-фантазию Версикова о "золотом веке", "без которой народы не хотят жить и не могут даже умереть"<sup>18</sup>. Эта мечта о "золотом веке" встречается еще в двух произведениях Достоевского - в "Бесах" в исключенной из романа главе "У Тихона" /откуда она почти дословно перенесена в роман "Подросток"/ и в "Сне смешного человека".

---

<sup>16</sup> т. XIV, стр. 406.

<sup>17</sup> т. XIII, стр. 374-375.

<sup>18</sup> т. XIII, стр. 374-375.

Удивительная конкретность и как бы зрительная осязательность пейзажа, на истоки которого указывает сам Версиров /"В Дрездене, в галерее, есть картина Клода Лоррена, по каталогу - "Асис и Галатея"; я же называл ее всегда "Золотым веком", сам не знаю почему"/<sup>19</sup> говорит о своеобразном натуралистическом импрессионизме этой мечты. В этом пейзаже на первый план выступают подробности описания, впечатления и настроения, а не проникновение и постижение видимого /"голубые ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама вдаль"/<sup>20</sup>. С другой стороны явно ощутима идеальность этой мечты /"боги сходили с небес и роднились с людьми...", "Солнце обливало их теплом и светом, радуясь на своих прекрасных детей..."/<sup>21</sup> исходит из грезящего сердца и ничего не имеет общего с "Буди! буди!" старца Зосимы. Эта идеальность придает мечте Версирова черты утопичности и несбыточности, что он и сам прекрасно сознает. "Чудный сон, высокое заблуждение человечества!"<sup>22</sup> - восклицает он в конце. Вся эта картина проникнута как бы тихой экзальтацией души, которая от умиления ведет к "возмущению духа" и наоборот. Переход от возмущения к умилению подтверждает другая мечта-фантазия - о жизни человечества без бога. Картина эта вызывает чувство такой щемящей жалости к "осиротевшим людям", во взглядах которых любовь и грусть, что Версиров, который и "не очень веровал", кончает ее явлением Христа. Здесь можно сказать, что душа не выдерживает недоверия и сомнения духа и дает свой ответ в мечтательной и фантастической форме.

В этих двух картинах главное - какая-то зачарованность красотой, может быть, не будет натяжкой назвать это эстетичес-

---

<sup>19</sup> т. XIII, стр. 374-375.

<sup>20</sup> т. XIII, стр. 374-375.

<sup>21</sup> т. XIII, стр. 374-375.

<sup>22</sup> т. XIII, стр. 374-375.

ким умилением и восторгом. Красота эта для Версилова существует только в мечте, в жизни он видит только безобразие.

"Впрочем, действительность и всегда отзывается сапогом, даже при самом ярком стремлении к идеалу..."<sup>23</sup>. У Версилова есть предчувствие горней красоты, красоты иного мира, земной же мир для него всегда безобразен. Два противоположных, по своей нравственной устремленности, человечества в видениях Версилова имеют одинаково прекрасную форму. Все это и можно назвать эстетическим умилением. Здесь идет отталкивание от "живой жизни" /слова самого Достоевского/, мечта строится как бы мимо "живой жизни", приобретая черты величественной и грустной красоты, красоты идиллической в первом случае и ущербной во втором. Это смешение красоты и добра, истины и идеала в душе человека выражается в эстетизации человека в мечте-фантазии и пренебрежении человеком в жизни. Поэтому для него "великая идея" приходит и уходит, изменяя только общее настроение картины и несколько не затрагивая самого человека. Люди во второй мечте даже еще более величественны в своем одиночестве. Версиллову нужна его мечта, чтобы сохранить идеальное представление о человечестве и о себе. В этой эстетизации тонет идейная и нравственная ответственность человека. Но эстетическое умиление и восторг не могут родить у него веры, эпоха "прекрасного и высокого" для Версилова в прошлом /личном и историческом/, он слишком хорошо видит "комья грязи" и "сапожность процесса"<sup>24</sup>. Версильов очень многое угадывает, но соединить свой "золотой век" с "сапогом" не может, не может он увидеть и "живой жизни", хоть и предчувствует ее, поэтому дух его восстает, а мечта уносится "за три тысячи лет назад"<sup>25</sup>.

В тоске, за которую Версильов "не взял бы никакого друго-

---

<sup>23</sup> т. XIII, стр. 378.

<sup>24</sup> т. XIII, стр. 378.

<sup>25</sup> т. XIII, стр. 375.

го счастья"<sup>26</sup>, выражается это почти одновременное переживание "умиления души" и "возмущения духа". Тоска почти всегда является одной из характерных черт героев-мечтателей Достоевского, ее испытывают Раскольников, Иван Карамазов и даже в какой-то степени Ставрогин, у которого она, правда, в конце переходит в уныние, заканчивающееся самоубийством.

Это своеобразное соединение "умиления души" и "возмущения духа" в одной личности говорит о глубинном родстве, которое видит в них Достоевский. Версиров, возмущенный духом, не менее склонен к умирению души, чем Макар Долгорукий или старец Зосима. Но от праведников Достоевского его отличает мечтательность его умилений, которая говорит о жажде идеала и отсутствии веры. Поэтому в его мечтательных умирениях всегда заметно пересоздание жизни и нечувствие "живой жизни", когда уже трудно различить, что умиляет человека - сама ли высокая мечта или чувства, вызванные ею.

Умирение же праведников носит совершенно иной характер и никогда не приводит к возмущению, так как имеет другую сущность, для которой возмущение духа уже преодолено или же вообще чуждо, что встречается реже. Умирение это идет от осознания полноты мира и благодати жизни. В задачу статьи не входит разбирать, какими путями праведники Достоевского приходят к этому, нам хотелось бы только указать на то особое состояние человека, в котором оно проявляется, - на созерцание.

Есть еще один вид умирения, не приводящий к возмущению, но несколько отличающийся от умирения праведников, оно характерно для слабых грешников Достоевского, таких, как Мармеладов из "Преступления и наказания", Тришатов из "Подростка" и Митя Карамазов из "Братьев Карамазовых", хотя его и нельзя без оговорок назвать слабым грешником. Всех их, как нельзя лучше, характеризуют слова героя "Кроткой": "... дескать хоть

---

<sup>26</sup> т. XIII, стр. 380.

и на краю гибели, а великие слова Гете сияют"<sup>27</sup>. Они мечтатели, но в мечтах своих не пересоздают жизнь, а только хранят в сердце те светлые минуты, которые они пережили и переживали. Мечтания их близки к тому состоянию, которое выше было названо созерцанием, но все-таки возможность перехода от этого состояния к погружению в эмпирическое зло, не позволяет увидеть между ними абсолютного тождества. Так же они отличаются и от мечты-фантазии Версилова.

Внешне толчок для мечты Версилова и мечтательного созерцания Тришатова одинаков - эстетическое переживание произведения искусства. В первом случае это картина Клода Лоррена, во втором - эпизод из романа Диккенса "Лавка древностей". Но как различны они по своей сущности. Версиров описывает то, что воображает, Тришатов - то, что видит. "И вот раз закатывается солнце и этот ребенок на паперти собора, вся облитая последними лучами, стоит и смотрит на закат с тихим задумчивым созерцанием в детской душе, удивленной душе, как будто перед какой-то загадкой, потому что и то, и другое, ведь как загадка - солнце, как мысль божия, а собор, как мысль человеческая"<sup>28</sup>.

Эта картина имеет ярко выраженный созерцательный характер в отличие от мечтательного характера картины Версилова. В ней происходит слияние видимого и видящего, мысли и чувства, душа юноши как бы созерцает мир в его сущности. Он не уносится в мечтах за "три тысячи лет назад" или в далекое будущее, а видит в жизни то, что в ней есть, было и будет прекрасно. Тихая дума девочки передается ему, наполняя его душу покоем и умилением. Удивительная простота и внешняя неэффективность картины подчеркивают глубину переживания. Душа наполняется светом, идущим от созерцаемого, и переходит в картину, освещая и наполняя ее светом души. Порыв в конце - "мы будем

---

<sup>27</sup> Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в десяти томах. Изд. "Художественная литература". М., 1958. т. X, стр. 385.

<sup>28</sup> т. XIII, стр. 353.



добрыми", "мы будем прекрасными"<sup>29</sup>, как нельзя лучше дает почувствовать устремленность к добру и вере, которыми проникнуто это описание.

В мечте Версилова нельзя ощутить именно этого внутреннего света, который является отличительной особенностью созерцания. Выше уже говорилось, в каком смысле приведенную картину нельзя целиком отнести к созерцанию. Здесь же хотелось бы добавить, что, кроме личности героя, для которого эти минуты внутренней гармонии являются исключительно редкими /"О, мы искренно хотим быть честными, уверяю вас, но только мы все откладываем"/<sup>30</sup>, нужно обратить внимание на литературность самого источника созерцания. Эта цельность восприятия мира юношей не непосредственная, а опосредованная, имеющая своим источником произведение искусства, а не "живую жизнь", что у Достоевского всегда свидетельствует о книжности и мечтательности героя.

Чистым же созерцателем, без всякого оттенка мечтательности, можно назвать Макара Долгорукого, одного из праведников Достоевского. Для него все вокруг полно таинственным смыслом, все вызывает глубокий интерес. Он не делит мир на простое и сложное, достойное и недостойное, высокое и низкое. Он вмещает в свою душу все - от травки до звездного неба:

"Тихо все, воздух легкий, травка растет - расти, травка божия, птичка поет - пой, птичка божия, ребеночек у женщины на руках пискнул - господь с тобой, маленький человечек, расти на счастье младенец! И вот точно я в первый раз тогда, с самой жизни моей, все сие в себе заключил... Хорошо на свете, милый!"<sup>31</sup>

В этом удивительно гармоничном пейзаже все предельно просто и зримо. Эта простота и кристальная чистота картины,

---

<sup>29</sup> т. XIII, стр. 353.

<sup>30</sup> т. XIII, стр. 352.

<sup>31</sup> т. XIII, стр. 290.

передающая через отдельные подробности всю необъятность все-ленной, является одним из характерных признаков созерцания. Душа здесь не блуждает, не играет отдельными образами, а как бы подолгу останавливается на видимом, стремясь проникнуть в невидимую сущность вещей. Такого типа описания, может быть, потому наиболее трудно поддаются анализу, что они в малом выражают большое, в частном - целое, в них происходит как бы сжатие, а не развертывание чувства. Эта открытость человека, отсутствие неподвижности и полное принятие мира при сознании его непостижимости. Даже само сознание тайны мира и человека преобразается в сердце в похвалу, в молитву, в гимн. Все это говорит о высшей степени духовного познания. Это познание не анализирует и не разъединяет, а синтезирует и видит мир в цельности и единстве. "А что тайна, то оно тем даже и лучше; страшно оно сердцу и дивно; и страх сей к веселью сердца: "Все в тебе, господи, и я сам в тебе и приими меня!"<sup>32</sup>. В этих словах выражается смирение и вместе с тем удивительная сила, сила веры. Радостью и страхом проникнута эта картина, вызывающая в душе умиление и трепет. Смирением, проникновением и любовью Макар вносит луч солнца в затуманенные души героев: "как бы новый свет проник в мое сердце. Помню эту сладкую минуту и не хочу забыть"<sup>33</sup>. Макар, как и его слова, излучает внутренний свет, который делает особенно отчетливым беспорядок, неустойчивость и метания героев.

От мечтательного созерцания Тришатова эта картина отличается не только тем, что здесь трудно указать конкретный источник, но и тем, что она мало похожа на впечатление, а говорит о целостном устроении души, обретшей духовную почву. Может быть, поэтому и все речи Макара в той или иной степени созерцательны. Даже в его рассказах как бы нет видимой цели,

---

<sup>32</sup> т. XIII, стр. 290.

<sup>33</sup> т. XIII, стр. 291.

в них на первый план выступает созерцание, "все более или менее умирительны"<sup>34</sup>.

В созерцании выражается та цельность человека, когда в каждом слове отзывается вся натура целиком и в то же время ничего нет от себя, от своей самости. Человек как бы растворяется в описываемой картине и о нем самом говорит только внутренний свет, которым горит каждое его слово. Речь здесь идет не об отсутствии стилистических особенностей речи, которые очень отчетливы во всех рассказах Макара, а о забвении себя, "об отсутствии малейшего самолюбия", о "почти безгрешном сердце"<sup>35</sup>. В созерцании выражается радостное ощущение гармонии, каким одаряется смиренный и мудрый человек, видящий мир преображенным, покорно склоняясь перед тайной и величием мира: "Все есть тайна, друг, во всем тайна божия. В каждом дереве, в каждой былинке эта самая тайна заключена. Птичка ли малая поет, али звезды всем сонмом на небе блещут в ночи - все одно это тайна, одинаковая. А всех большая тайна в том, что душу человека на том свете ожидает"<sup>36</sup>. Это можно назвать умозрением в словах, как икону называют умозрением в красках.

И, может быть, не будет слишком большой натяжкой сравнить созерцания Макара с иконами Рублева, с его торжественными гимнами, похвалами и молитвами в красках. И слова М. Алпатова о Рублеве можно отнести и к Макару Долгорукому: "Ему незнакомо презрение к миру ... в земном он видит отблеск небесного света. Самая красота мирского - это подобие благодати... незримое познается через зримое, красота сотворенная, есть отражение красоты несотворенной, на вещи земные падает небесный свет"<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> т. XIII, стр. 313.

<sup>35</sup> т. XIII, стр. 308.

<sup>36</sup> т. XIII, стр. 287.

<sup>37</sup> М. Алпатов. Андрей Рублев. Изобразительное искусство. М., 1972, стр. 132.

Мечтания, видения, грезы и фантазии при всем различии схожи в способе постижения и восприятия жизни. В мечте никогда нельзя найти органичной и целостной картины мира, несмотря на космический характер многих видений. Мечта именно и возникает в результате отсутствия ощущения цельности и гармонии жизни. В мечте дается эмоциональный образ трагических противоречий жизни или делается попытка их преодоления. Мечта, фантазия у Достоевского является выражением катастрофического мирозерцания, апокалиптической настроенности души. В мечте всегда присутствует неподвижность и несвобода мысли, замкнутость, движение по кругу и вместе с тем духовная шаткость и буйство воображения, стремление вырваться из порочного круга мысли. В мечте сталкивается рациональное и иррациональное в человеке, которое вдруг вырывается в виде видения, грезы, мечты. В видении, мечте, фантазии человек всегда предчувствует ложь, видение и мечта никогда не принимаются за истинное откровение о мире, поэтому оно остается в области догадок и угадываний, внезапных неуправляемых грез.

В созерцании никогда не бывает сомнения, оно никогда не ощущается героем мечтой, красивой фантазией, а воспринимается созерцателем как откровение о мире и человеке. В созерцании нет разделения на мысль и чувство, на истину и идеал. Образы, картины созерцаний исходят из мира, но мира преображенного светом веры. В них невозможно сделать разделение на рациональное и иррациональное, так как в них отражается цельность натуры человека, то его состояние, когда ум, воля как бы бузмовствуют, душа же находится в молитвенном восхищении.

В этой работе мы попытались проследить два способа художественного воплощения Достоевским различных духовных состояний человека. Еще раз хотелось бы подчеркнуть, что мы не ставили себе задачи дать целостный анализ художественного мира романа, в котором мечта и созерцание являются только частью художественного видения Достоевского.

К ВОПРОСУ О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ ОЦЕНКИ  
РАСХОЖДЕНИЙ МЕЖДУ ДОСТОЕВСКИМ И БЕЛИНСКИМ

А. Дуккон

Исследователей литературы уже давно занимает история дружбы и расхождений между Белинским и Достоевским, однако все еще есть такие точки зрения, с которых этот вопрос еще не освещался. В большинстве случаев в работах, написанных на эту тему, анализируются лишь расхождения во взглядах двух писателей, и в связи с этим как бы "вершится суд" над ними, или в некоторых работах авторы касаются вопросов дружбы и расхождений как боковой линии, наряду с анализом других проблем. Поэтому в данных работах влияние критика Белинского на Достоевского является проблемой только количественного характера, поскольку решение этого вопроса дается как сумма определенных взглядов и мотивов. Исследование переписки Белинского и Достоевского предлагает другой подход к этой проблематике, суть которого заключается в раскрытии тех важнейших точек соприкосновения, которые связывают "поток писем" Белинского с "потоком романов" Достоевского. Мы не случайно воспользовались терминами "поток писем" и "поток романов": этим мы хотели бы подчеркнуть аналогичный характер письменных высказываний двух писателей. Страстные, часто многоречивые исповедания и полемии Белинского напоминают монологи отдельных героев Достоевского /Человека из подполья, Раскольникова, Ивана Карамазова/. Кроме того, мы хотели бы указать еще на более важную связь между двумя писателями, которая раскрывается при анализе проблемы отношения Белинского к идеям, поскольку в этом вопросе также обнаруживается схожая позиция двух писателей. Приступая к анализу вышеупомянутой проблематики, мы хотели бы рассмотреть некоторые работы, результаты и ошибки которых продвинули бы нас вперед в исследовании этого вопроса.

В книге В. Кирпотина "Достоевский и Белинский"<sup>1</sup> дается подробный анализ влияния и видоизменения образа и идей Белинского в творчестве Достоевского, но с аргументацией автора мы полностью не можем согласиться, потому что он использует литературу для освещения данной проблематики /переписка Белинского и Достоевского, мемуары современников и автобиографии/, лишь в той мере, в которой она не мешает его концепции. В вводной части книги, а также в последующих главах перед читателем рисуется картина, создающая впечатление, что все положительные идеи в творчестве Достоевского исходили от Белинского, и что в дальнейшем эти идеи Достоевским отрицались и искажались. Мы не можем быть удовлетворены оценкой Кирпотина о скрытой или открытой враждебности против Белинского, отражающейся в романах Достоевского, потому что анализы автора, направленные на раскрытие образа Достоевского, т.е. его намерения становятся в конечном итоге осуждением писателя. В письмах и записках Достоевского можно обнаружить более сложный и утонченный ход мыслей: читая письма и записки, мы можем стать свидетелями длительного процесса созревания, в котором сыграли важную роль кроме намерения и воли писателя еще многие другие факторы. В период возникновения романа "Бесы" образ Белинского уже становится окончательно отрицательным, о чем свидетельствуют и письма и "Дневник писателя". В оценке Кирпотина этот факт воспринимается с прежними эмоциями и поверхностно, без исследования причин, скрывающихся более глубоко:

"Он преодолевает остаток внутренней стыдливости по отношению к Белинскому", возводит на него самую страшную хулу. И тем не менее Достоевский не может и здесь освободиться от памяти, от имени Белинского, от внутренней ответственности перед ним. Достоевский все время озирается на Белин-

---

<sup>1</sup> В. Кирпотин. Достоевский и Белинский. 2-ое изд. М., 1976.

ского. Непокойная совесть, сознающая свою измену, доводит его до настоящих пароксизмов злобы и клеветы"<sup>2</sup>.

Чтобы реально оценить историю становления вражды между Белинским и Достоевским, мы должны отречься от общепринятого мнения, согласно которому только один Белинский был духовным вождем русской интеллигенции 1840-х годов. Сам Белинский до конца жизни часто упоминает кружок Станкевича, духовное влияние которого он считал особенно важным /этот кружок также сыграл важную роль в духовной жизни Бакунина и Грановского/. В этом кружке Белинский, не читающий на немецком языке, познакомился с произведениями Шеллинга, Гегеля, Шиллера и Фихте и с их толкованием. Здесь талантливый, прекрасно владеющий пером молодой критик познакомился с философскими течениями и с духовными исканиями современности. Позднее, в 1840-е годы, во время наибольшего признания его авторитета как критика, сам Белинский тоже становится центром дружеского объединения, обладающего все более и более значительным радиусом действия - но за Белинским следуют не только из-за обаяния его идей, сколько под влиянием его личности. Белинский - человек по натуре страстный, не принимающий компромиссов - скоро заставляет окружающих его людей сделать выбор и занять определенную позицию: приверженность писателя к русской литературе, служение ей разделили его окружение на воодушевленных почитателей или на ярых врагов. Даже наилучшие друзья Белинского встречали философский энтузиазм и впадающую из одной крайности в другую восторженность молодого критика порою или с понимающей улыбкой, или с упреками и с осторожным ожиданием. В. Боткин в своем письме к Станкевичу пишет о Белинском следующее:

"Виссарион отделившись от старого, опять пошел в службу по части сильных ощущений. Беда с ним! Он с жизнью хочет

---

<sup>2</sup> В. Кирпотин, стр. 150.

обращаться, как с своим Иваном, и сердится, что она не слушается его"<sup>3</sup>.

Разочарования в своих увлечениях сделали более осторожным и самого Белинского: в середине 1840-х годов книга Макса Стирнера /"Der Einzige und sein Eigentum" / оказала на него значительное влияние, но взгляды на философию Стирнера и в сущности правильные выводы не отразились в работах Белинского. Об этом "увлечении" свидетельствуют лишь его письма и воспоминание П. Анненкова:

"Этот беглый, поверхностный очерк размышлений Белинского по поводу книги Стирнера показывает, что последняя его моральная проповедь уже основывалась на действии тех враждебных психических сил человека, которые впоследствии были подробно исследованы и получили название альтруистических. Белинский предупредил несколькими годами анализ психологов, но, конечно, не мог дать его в надлежащей чистоте и определенности, что, вероятно, помешало и изложению его взглядов в печати, где от них не находится никакого следа. Он уже боялся прямого, непосредственного философствования, и не хотел к нему возвращаться после своих старых опытов на этом поприще"<sup>4</sup>. Кирпотин в своей работе также упоминает книгу Макса Стирнера, поскольку с взглядами Стирнера полемизирует и Достоевский; исследователь даже связывает идею, занимающую Раскольникова, с этой книгой, но Кирпотин не указывает на то, в какой мере идеи Стирнера влияли на Белинского. Таким образом, в освещении этой проблематики у Кирпотина также отсутствует одно важное связующее звено, одно совершенно конкретное дополнение к полемике Достоевского и Белинского. Исследованию более глубинных причин этой полемики пре-

---

<sup>3</sup> Письмо В. Боткина к Н. Станкевичу, 13.12.1838. Литературное наследство, т. 56, М., 1950, стр. 305.

<sup>4</sup> П.В. Анненков. Литературные воспоминания /Замечательное десятилетие/ СПб., 1909, стр. 346.



пятствует у Кирпотина и другая методологическая ошибка: Кирпотин анализирует только творчество Достоевского как "подвижную систему" - т.е. прослеживает стадии его творческого развития. Творчество же Белинского Кирпотин воспринимает как "статическую систему", согласно которой у Белинского уже с самого начала дан тот готовый, стабильный мир идей, который могли унаследовать от него революционные демократы /Чернышевский, Добролюбов/. Переписка Белинского доказывает именно обратное. Белинский в течение десяти лет "странствует" по следующим философиям: 1. Он восхищается в середине 1830-х годов учением Шеллинга, пишет об этом своему двоюродному брату Д.П. Иванову в длинных письмах, в которых развертывает сущность шеллинговского учения в романтических тонах. 2. Затем следует период увлечения философией Гегеля, и параллельно с этим - под влиянием Станкевича - увлечение Евангелием от Иоанна, которое также с восхищением читают другие члены кружка. Шиллера же Белинский не признает. 3. В конце 1830-х годов /после смерти Станкевича/ Белинский разочаровывается в философии Гегеля, заканчивается период философского оптимизма, он захвачен учением французских социалистов-утопистов. В это же время положительно оценивает Шиллера, ему кажется, что теперь он понял по-настоящему этические воззрения великого поэта, его взгляды на свободу. 4. Около 1840-х годов он уже разочаровался в социалистах, точнее, осознает, что в их взглядах он также не нашел того, чего так страстно искал. Об этом Белинский пишет Боткину: "Я без ума от Литтре, именно потому, что он равно не принадлежит ни ... подлецам и ворам - умникам "Journal des Débats" и "Revue de Deux Mondes", ни ... социалистам, этим насекомым, вылупившимся из навозу, которым завален задний двор гения Руссо. Кстати: в "Journal de France" я прочел отрывок из первого тома "Истории революции" Луи Блана. Это его суждение о Вольтере. Святители -

что за узколюбие! Да это Шевырев! Все, что говорит Луи Блан в порицание Вольтера, справедливо, да глупо то, что он не судит о нем, а осуждает его; и притом, как нашего современника, как сотрудника "Journal des Débats". Я в первый раз понял всю гадость и пошлость духа партий /от 6-го февраля 1847 г./<sup>5</sup>.

В последние годы своей жизни, когда усилилась его болезнь, страстная борьба с идеями у Белинского превращается в некое горько-мудрое созерцание, остаток своей жизненной энергии он обращает на изучение литературной жизни, хотя критик уже чувствует, что он остался одиноким, и даже не осуществил своего призвания. Об этом периоде жизни Белинского вспоминает Анненков:

"Белинский становился одиноким посреди собственной партии, несмотря на журнал, основанный во имя его, и первым симптомом выхода из ее рядов явилось у него утрата всех старых антипатий, за которые еще крепко держались его последователи, как за средство сообщать вид стойкости и энергии своим убеждениям. Он уже до того удалился от кружковского настроения, что получил возможность быть справедливым и, наконец, упразднил в себе все закоренелые, почти обязательные ненависти, которые считались и литературным и политическим долгом"<sup>6</sup>.

О взаимоотношениях между Достоевским и Белинским пишется больше всего в тех работах, которые исследуют в первую очередь отражение в произведениях Достоевского шиллеровского влияния. Мы можем выделить из специальной литературы в хронологическом порядке три наиболее пространных работы, которые подчеркивают, что шиллеровское влияние нельзя исследовать на основании наличия и поверхностного сходства отдель-

---

<sup>5</sup> В.Г. Белинский. Полное собрание сочинений в 12 т., т. 12-я, М., 1956, стр. 323.

<sup>6</sup> П.В. Анненков, стр. 343.

ных мотивов, а надо подойти к этой проблематике более глубоко, принимая во внимание художественное мышление писателя в целом. В этом плане в данных работах говорится и о Белинском. Д. Чижевский в своей статье, написанной в 1929 году<sup>7</sup>, пишет о необходимости целостного подхода в разработке данной проблематики, и как бы совершает первый шаг на намеченном пути, анализируя реминисценции из Шиллера, отражающиеся в романе Достоевского "Братья Карамазовы". В вводной части статьи Чижевский пишет о формировании взглядов русской интеллигенции XIX века на творчество Шиллера, ссылаясь также на Белинского, но в своем анализе не разворачивает эту проблематику, несмотря на то, что в сущности, именно в романе "Братья Карамазовы" становится ясным, что в оценке Достоевским Шиллера значительную роль играет, хотя и не всегда сознательно, память о Белинском. Возможно, что точка зрения Чижевского уже заранее была предопределена тем, что имя Белинского все более и более связывалось с революционными демократами, и из его многостороннего и интересного литературного и духовного наследия были извлечены т.н. идеи, которые были менее оригинальными, чем его творчество в целом. Поэтому неудивительно, что Чижевский в своей позднейшей работе "Гегель в России"<sup>8</sup>, в разработке истории русского гегелианства низлагает Белинского, и таким образом впадает из одной крайности в другую. Чижевский полагает, что настоящее значение и сила Белинского заключается в его стиле и языке, а не в его "философии" - в частности это верно, но не в полной мере, как это подчеркивается у Чижевского. В случае Белинского следует перенести

---

<sup>7</sup> D. Cyzevskij. Schiller und die Brüder Karamazov. Zeitschrift für Slavische Philologie, Band VI, 1929, S. 1-42.

<sup>8</sup> Д. Чижевский. Гегель в России. Париж, 1939.

акцент с объекта на субъект: из его писем выясняется, как он быстро и страстно овладевает почти всеми популярными идеями эпохи, чтобы потом полностью отречься от них, поскольку Белинский ищет у каждого философа своего спасения и блага. Его запросы и желания всегда оставались неудовлетворенными ввиду ряда разочарований, которые все быстрее и мучительнее следовали друг за другом. Настоящее величие Белинского отражается именно в этих страстных поисках истины и в желании достигнуть совершенства. Он отдает всю свою жизнь этим непрерывным поискам, потому что не может и не хочет принять те программы, которые дают только частичную истину или самооправдание. В полемике Белинского с Михаилом Бакунинным также выдвигается на первый план стремление к полноте истины, которое уже много раз подчеркивалось им, и критик все сильнее и сознательнее чувствует оправданность своего духовного запроса.

"Когда же и я оденусь в одежду светлую и нетленную? /.../ Ведь все что ни есть, есть вследствие законов необходимости и должно быть так, как есть? Но для чего ж я знаю настоящую истину? Разве она должна освободить меня? /курсив наш - А.Д./ Черт знает, что такое! Вот уже именно такое, что только наплевать на него да и бросить". /21 ноября 1837./<sup>9</sup>

В другом письме Белинский вновь объясняет Бакунину, волюнтаристу, бесчувственному к личной и внутренней ценности человека, различие в их взглядах:

"Я знаю, что должно стремиться к освобождению от субъективности, к абсолютной истине; но что же мне делать, когда для меня истина существует не в знании, не в науке, а в жизни? /.../ /курсив наш - А.Д./ Ты сообщил мне фихтеанский взгляд на жизнь - я уцепился за него с энергиею, с фанатизмом, но то ли это было для меня, что для тебя? Для тебя это было переход от Канта, переход естественный, логический; а я - мне захотелось написать статейку - рецензию на Дроздова,

---

<sup>9</sup> Белинский. Полн. собр. соч., т. 11, стр. 222.

и для этого запастись идеями /курсив наш - А.Д./. Я хотел, чтобы статья была хороша - и вот вся тут история. /13-15 августа 1838./<sup>10</sup>

Немецкий исследователь данной проблематики А. Раммельмейер кроме проведения параллелей между творчеством Достоевского и Шиллера, исследует и сходство во взглядах Белинского и Шиллера, добавляя много значительного к изучению в специальной литературе этого вопроса<sup>11</sup>. В соответствии со своей целью Раммельмейер опирается в первую очередь на исследования, связанные с романами и письмами Достоевского, письма же Белинского он принимает во внимание в меньшей мере. Несмотря на это, Раммельмейер принадлежит к тому меньшинству исследователей, которые пытаются объяснить противоположную позицию Достоевского и Белинского на основе их переписки. Для нас особенно важными являются два замечания Раммельмейера по поводу творчества Белинского и русского "гуманизма", а также по поводу связи образа Белинского с "Великим Инквизитором". Анализируя последствия разочарования Белинского в философии Гегеля, Раммельмейер приходит к следующим выводам:

"Hier stehen wir wirklich am Quellpunkt des eigenartigen russischen "Humanismus". Mit aller Schroffheit wird zunächst von Belinskij die menschliche Einzelpersönlichkeit in dem Mittelpunkt des Denkens gestellt und zum Mass aller Dinge erhoben"<sup>12</sup>.

Мы считаем, что соединение специфического русского "гуманизма" с русской литературой XIX века на базе вышеупомянутого круга вопросов является значительным результатом в обла-

---

<sup>10</sup> Белинский. Полн. собр. соч., т. 11, стр. 271-272.

<sup>11</sup> А. Rammelmeyer. Dosztojewkijs Begegnung mit Belinskij /Zur Deutung der Gedankenwelt Ivan Karamazows/, Zeitschrift für Slavische Philologie, Heidelberg, 1951. H. 21, I-II. Teile.

<sup>12</sup> Rammelmeyer. S. 273.

ти исследований по русистике. Раммелмейер, анализируя видоизменения, литературные метаморфозы "русского восприятия" Шиллера, обращает внимание и на оригинальность реципиента, поскольку т.н. литературное влияние толкуется совершенно иначе в русской культуре XIX века, чем в XVIII веке. В культуре XVIII века литературное влияние означало скорее подражание, чем оплодотворяющие порывы, как в XIX веке. Раммелмейер не первый обращает внимание на этот вопрос. В работах Бердяева и Яковенко уже в 1920-е, 1930-е годы выдвигается на первый план стремление, согласно которому при изучении русской культуры вырабатываются другие категории, чем при изучении западно-европейской культуры<sup>13</sup>. Значение работы Раммелмейера заключается в том, что на фоне филологического раскрытия одного частного вопроса, он обращает внимание и на эти глубинные соотношения. Другая важная плодотворная мысль статьи Раммелмейера связана с тем, что исследователь узнает в "Великом Инквизиторе" Белинского, конечно, в характерном для Достоевского освещении. Но исследуя этот вопрос, Раммелмейер не указывает на то, в какой мере отошел Достоевский от реального образа Белинского при создании своего Инквизитора. У Достоевского исходным пунктом всегда служит некий факт, в данном случае следующий: ненависть к гегелевской категории "Всеобщего" приводит Белинского к крайним выводам. Он переживает и объясняет людские слабости также в крайностных формах и полагает, что человека надо насильственно заставить добиваться своего счастья:

"К тому же, воспитание всегда делает нас или выше или ниже нашей натуры, да сверх того, с нравственным улучшением должно возникнуть и физическое улучшение человека. И это делается через социальность. И потому нет ничего выше и благороднее, как способствовать ее развитию и ходу. Но смешно и думать, что это может сделаться само собою, временем, без на-

---

<sup>13</sup> Н. Бердяев. Царство Божие и царство кесаря. Путь 1925/1.  
В. Jakovenko. Untersuchungen zur Geschichte des Hegelianismus in Russland. Parts 1-4. Prague, 1938-39.

сильственных переворотов, без крови. Люди так глупы, что их насильно надо вести к счастью. /курсив наш - А.Д./. Да и что кровь тысяч в сравнении с унижением и страданием миллионов. К тому же: fiat justitia - pereat mundus!" /Письмо к Боткину от 8 сентября 1841 г./<sup>14</sup>

В этом письме остается все же гегелевская схема, лишь объясненная в другой терминологии и с переносом акцента на противоположную крайность. У Гегеля "всеобщее" угрожает личности уничтожением, у Белинского эта же мысль выражает следующее: пусть течет кровь тысяч в интересах миллионов, массы. Интересно отметить, что в других своих письмах Белинский и в дальнейшем не перестает провозглашать святость личности. Считавший себя эмпириком критик не мог избежать этого противоречия: он был прав со своей точки зрения потому, что на уровне личных переживаний эмпирической истиной являются как процесс разворачивания самосознания личности, так и власть внеличностных сил /"всеобщее", необходимость/ над человеком. Это противоречие каждый человек должен сам себе уяснить. При чтении страстных высказываний Белинского перед нами встанут архетипы трех образов из романов Достоевского, наслаивающихся друг на друга.

1. В устах "Человека из подполья" теза "fiat justitia pereat mundus", доведенная до крайностного эгоизма, может прозвучать и так: "Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить"<sup>15</sup>.

2. Толкование идеи "социальности", оправдание "сверхчеловека", управляющего большинством и способствующего его просвещению, напоминает идею, занимающую Раскольникова и мотивацию убийства.

---

<sup>14</sup> Белинский. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 71.

<sup>15</sup> Ф. Достоевский. Записки из подполья. Полн. собр. соч. в 30- томах, т. 5, стр. 174.

3. Нетерпение, стремление к окончательному решению вопроса о бытии и счастье, напоминает стремление "Великого Инквизитора". "Люди так глупы, что их насильно надо вести к счастью". Раммелмейер в своей работе правильно указывает на связь между идеями письма Белинского к Боткину и образом "Великого Инквизитора" в романе Достоевского.

"Dabei ist es eine geniale Ironie, das Belinskijs Ideen in die Gestalt des Grossinquisitors, das von Belinskij mit allem Kräften seiner unduldsamen Seele gehassten Katholizismus gebannt werden"<sup>16</sup>.

По мнению Лидии Гинзбург, эта "социальность" не может конфронтироваться с идеей личности:

Ведь теперь речь идет о новом, социальном понимании личности, - и о личности избранной или уединенной, но о каждой личности и обо всех личностях вместе взятых"<sup>17</sup>. Конечно, это соединение у Гинзбург не слишком удачно, поскольку именно в этой точке соприкосновения "идея" Раскольникова потенциально переходит у Белинского в "идею" Великого Инквизитора. Раскольников совершает свой эксперимент с позиции индивидуума, таким образом его поступок остается лишь частным начинанием, теряющим свой демонический характер. Великий Инквизитор уже ни в чем не сомневается, у него нет и угрызений совести. Его даже не волнует вопрос о законности его цели, об открытом испытании его призвания перед народом, который он хочет осчастливить. Остается открытым и в дальнейшем тот поднятый Гинзбург вопрос; - мы имеем в виду и путь от формирования "страсти" Белинского до разыгрывания ее возможностей в романах Достоевского - кому подвластны "все личности вместе взятые", и вопрос о том, может ли сама личность, интересы которой представлял Белинский от души и с полным убеждением, остаться свободной

---

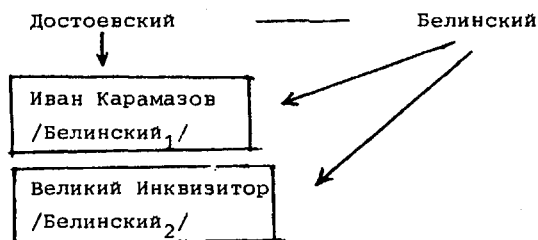
<sup>16</sup> Rammelmeyer. S. 287.

<sup>17</sup> Лидия Гинзбург. О психологической прозе. Ленинград, 1977, стр. 103.



в той ситуации, когда уже кто-то заранее сделал вместо нее выбор в интересах ее счастья. В ходе истории почти каждая власть выступала на авансцену с программой осуществления "всеобщего добра" - и поэтому не случайно, что в романе Достоевского Великий Инквизитор не носит конкретного имени. Его личность сливается с его функцией и с его "призванием".

Раскрытое Раммелмейером соотношение между идеями Белинского и идеями, занимающие Ивана Карамазова, и Великого Инквизитора, можно иллюстрировать с помощью следующей схемы:



Принимая во внимание эту цепь связей, мы можем заключить, что не реальная личность Белинского играет первостепенную роль в художественном сознании Достоевского, а вариации в сознании писателя на идеи критика, которые чаще всего упоминались в связи с его именем. Не меняет дела и тот факт, что во время возникновения романа "Братья Карамазовы" Достоевский мог знать переписку Белинского, изданную Пипиным в 1875 году вместе с автобиографией, составленной на основании этих писем. Достоевский наделяет аналогичными идеями не только одного героя именно потому, что с одной стороны из "мира" Белинского можно черпать очень богатый материал, а с другой - для Достоевского не является однозначным литературное наследство Белинского. Поэтому у Достоевского возможны и драматическое /Иван Карамазов/ и сатирическое заостренное /Великий Инквизитор/ этого литера-

турного и духовного наследства.

Александра Х.Лингстад в своей монографии "Dostoevskij and Schiller"<sup>18</sup> продолжает ход мыслей Раммелмейера, связанный с аналогией между идеями Белинского и идеями, занимающими Великого Инквизитора. Лингстад подробнее анализирует периоды "шиллерианства" Белинского, чем другие исследователи. Она считает особенно важным тот факт, что стихотворение Шиллера "Resignation" долгое время и глубоко занимало Белинского, который впервые в письме от 29 сентября 1839 года пишет об этом Станкевичу, мучаясь противоречием индивидуального и общего, а затем в письме от 1 марта 1841 года к Боткину заново возвращается к этой проблематике. Само слово "Resignation" и связанные с ним ассоциации часто встречаются и в дальнейшем в письмах Белинского. Надо отметить, что при исследовании изменений в понимании Шиллера Достоевским, мы должны принимать во внимание изменение восприятия Шиллера и у Белинского. Лингстад утверждает, что идеи Шиллера глубоко укоренились в сознании Достоевского, что писатель не полемизировал с Шиллером даже в то время, когда он уже преодолел их. Скорее Достоевский вносит свой вклад в наследие Шиллера, обращаясь к религии, которая в достаточной мере не занимала немецкого поэта. В этом пункте различаются отношения Белинского и Достоевского к идеям великого поэта. В период увлечения идеями Шиллера как Достоевский, так и Белинский проходят путь от пафоса абстрактного гуманизма до пафоса индивидуальной свободы, но Белинский не идет дальше шиллеровского фаталистического /демонического/ понимания свободы, согласно которому, человек находится под властью необходимости /рока/, но его воля остается свободной. Восприятие в таком духе необходимости у Белинского сходится с гегелевской идеей "Allgemeine", которую Бе-

---

<sup>18</sup> Alexandra H. Lyngstad. Dostoevskij and Schiller. Mouton, 1975. The Hague. Paris.

линский назвал Молохом, "палачом бедной человеческой личности". Критик, размышляя над вопросами о дисгармоничности человеческой природы и об отношениях свободы и необходимости, пишет Боткину 13 марта 1841 года: "Мы все глупы, думая, что мы можем быть правы или виноваты: мы только получаем награды и наказания, а делает за нас судьба."<sup>19</sup> Если нам не были бы известны продолжение этого письма и другие мысли Белинского, связанные с данной темой, то на основании этого высказывания можно было бы считать Белинского фаталистом. В жизни Белинского были тяжелые периоды, когда он не верил даже в "роковую" свободу, и в этот же период он увлекся идеями французских социалистов-утопистов. Достоевский, создавая образ Великого Инквизитора, доводит до апокалиптических размеров возможность той опасности, которую может представлять собой вождь народа, потерявший веру и заменивший свободу своеволием. Мы должны еще раз подчеркнуть, что здесь идет речь не о личности Белинского, а об определенных видоизменениях его идей, интенсивно развивающихся и меняющихся, как и все общественные вопросы в 1860-х и 1870-х годах.

В заключение мы хотим подчеркнуть, что постоянное присутствие образа Белинского в мире Достоевского не является только художественной реакцией на одну упрощенную личную вражду, и не является только связью, которую можно анализировать в свете литературных традиций и общих духовных "предков" /Шиллер/. В жизни и в мышлении Белинского идея играет определяющую роль: он доводит ее до крайности, чтобы дойти до сути определенного философского учения. Это стремление он переносит и в сферу своей личной жизни, ведь для Белинского неотделимы друг от друга жизнь и мышление, кризис в одной сфере сразу же отражается в другой. Это внутреннее движение осуществляется у Белинского всегда в одной неизменной структуре "за и против", со-

---

<sup>19</sup> Белинский. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 32.

гласно терминологии Л. Гинзбург-в полярности "самоутверждения и самоосуждения"<sup>20</sup>. Отсюда вытекают и чувство скованности и осознание одиночества у критика, которые трагически отражаются в его последних письмах. Душу Достоевского также терзает сходная, влекущая за собой крайности тревога, и в поведении Белинского и Достоевского можно обнаружить некое внутреннее сходство двух духовных обликов. Достоевский в своем письме к Аполлону Майкову 1867 года характеризует себя: "Везде-то и во всем я до последнего предела дохожу, всю жизнь за черту переходил."<sup>21</sup> Таким ощущает себя писатель в действительности, в романах же дается именно критика этого поведения в рамках изображения соотношений между героями и идеями. В образе героя, находящегося лицом к лицу с крайностями и с препятствиями, сливаются внутренний опыт писателя и актуальный в данный момент вариант образа Белинского. Поэтому анализ, основанный на методе, согласно которому заново отыскиваются "составные части" образа героев Достоевского, и таким образом доказывается влияние Белинского на писателя, оказывается несостоятельным. Достоевский верно почувствовал самую сущность личности Белинского: "Это была самая восторженная личность из всех встречавшихся в жизни."<sup>22</sup> То, что у Достоевского именно эта "восторженность" вызывала сочувствие, показано писателем в образах героев аналогичного душевного склада. Достоевский изображает этот тип человека в разных аспектах, начиная с иронии и заканчивая трагической тональностью. При чтении писем Белинского возникает чувство, что здесь как бы мы можем проследить и "в жизни" возникновение, колебание и исчезновение тех "голосов", которые выкристаллизовываются в произведениях Достоевского как литературные персонажи. Мы хотели бы указать еще на один интересный аспект в изучении вопроса о вражде

---

<sup>20</sup> Лидия Гинзбург, стр. 78-79.

<sup>21</sup> Ф. Достоевский. Письмо к А. Майкову, 16/28 авг. 1867. Достоевский. Письма. т. 2 под ред. А.С. Долинина. М.-Л., 1930, стр. 31.

<sup>22</sup> Ф. Достоевский. Старые люди. Дневник писателя. 1873. Полн. собр. соч. в 30-и томах, т. 21. М., 1980, стр. 8.

между Достоевским и Белинским на основании писем: когда мы читаем все письма Белинского перед нами вырисовывается образ "homo ethicus". Об этом Белинский пишет Боткину: "Мне теперь ни до кого нет дела, я никого не люблю, ни в ком не принимаю участия, - потому что для меня настало такое время, когда я увидел ясно, что или мне надо стать тем, чем я должен быть, или отказаться от претензии на всякую жизнь, на всякое счастье."<sup>23</sup> Именно в этом пункте расходятся внутренние пути Достоевского и Белинского: Белинский остается в рамках "этической сферы", Достоевский идет дальше, к "сфере религиозной". Цитированное выше письмо написано как бы в духе Киркегора. Датский философ пишет о процессе перехода к этической сфере: "В эту минуту кругом воцаряется тишина, подобная величавому безмолвию звездной ночи, душа остается наедине сама с собой, уединяется от всего мира и созерцает в отверженных небесах - не великий человеческий образ, но нечто высшее, недоступное обыкновенному взору смертного, созерцает самое Вечную Силу, животворящую все и вся, личность же в эту минуту выбирает, или вернее определяет себя. Эту минуту можно сравнить с торжественной минутой посвящения оруженосца в рыцари, - душа человека как бы получает удар свыше, облагораживается и делается достойной вечности. И удар этот не изменяет человека, не превращает его в другое существо, но лишь пробуждает и конденсирует его сознание и этим заставляет человека стать самим собой."<sup>24</sup>

Этот же выбор у Белинского носит более трагический и неопределенный характер, он ориентировался в этом направлении инстинктивно, поэтому всю жизнь его преследуют смятение, постоянные поиски, порою отречение, и наконец бунт. Употребляя терминологию Киркегора и в случае Белинского и в случае Достоевского, можно выделить у них т.н. "эстетическую стадию" /ро-

---

<sup>23</sup> Белинский. Полн. собр. соч., т. 11, стр. 416.

<sup>24</sup> Серен Киркегор. Наслаждение и долг. СПб., 1894. Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал. стр. 247-248.

мантическая воодушевленность, интенсивная внутренняя жизнь, повышенное осознание значимости собственного "я"/; позднее оба переживают "этическую стадию" /стремление "стать самим собой" - например, осознание Достоевским своих сибирских переживаний, формирующее его личность влияние страдания из-за несправедливого наказания/. Достоевский на этом не останавливается, порывы ведут его дальше, в сферу веры, в религиозную сферу. Этот выбор Достоевского только ценой тяжелых усилий превращается в твердое решение, в очищение. Здесь еще присутствуют "люди" других стадий, прежние двойники писателя. Поэтому он не может избавиться и от образа Белинского, так как этот образ воспроизводит те "личностные наслоения", которые хотя уже отвергнуты писателем, но не полностью изжиты в его художественном мире. Поэтому нам кажется верным и справедливым замечание А.С. Долинина о характере отношений между Достоевским и Белинским: "Двойник, его преследующий всю жизнь, вросший в его сердце неотрывными краями - таков Белинский для Достоевского"<sup>25</sup>. Всеобъемлющий анализ этой связи и исследование круга проблем, связанных с двойничеством, являются уже темой другого анализа и выходят за рамки данной статьи.

---

<sup>25</sup> Ф. Достоевский. Письма. т. 2. М.-Л., 1930. Предисловие А.С. Долинина, стр. 10.

К ВОПРОСУ О МЕСТЕ В. БРЮСОВА В РУССКОМ

СИМВОЛИЗМЕ

/Искусство как познание в лирике и статьях

Брюсова 1895-1910 гг./

Н. Салма

Формирование символизма в России сопровождалось различным осмыслением этого явления его основоположниками и апологетами. Одним из признанных учителей символистов, вождем нового течения в начале века стал В. Брюсов - вдохновитель и организатор журнала "Весы", в котором печатались произведения поэтов и писателей, принадлежащих как к старшему, так и к младшему поколению русских символистов, или так или иначе связанных с "новым искусством".

Принято считать, что Брюсов, провозгласивший символизм новой литературной школой, выступал, прежде всего, за автономность символистского движения, за равноправие искусства в ряду других явлений духовной и общественной жизни своего времени. Декларации Брюсова, в которых он ратовал за свободу "нового искусства", создавали впечатление, что Брюсов направлял все свои усилия на то, чтобы, оградив искусство от любого рода попыток использовать его в чуждых ему целях, - т.е. подчинить ценностям внеэстетического порядка - закрепить за искусством исконно присущую ему сферу: "Искусство автономно: у него свой метод и свои задачи. Когда же можно будет не повторять этой истины, которую давно пора считать азбучной! Неужели после того как искусство заставляли служить науке и общественности, теперь его будут заставлять служить религии! Дайте же ему, наконец, свододу!"<sup>1</sup> - писал Брюсов в 1910 году в статье "О речи рабской",

---

<sup>1</sup> В. Брюсов. Собр. соч., "Художественная литература", М., 1975, т. 6, стр. 178.

в защиту поэзии", подводя итог тому, что неоднократно говорилось им ранее. Так возникло представление о Брюсове - оберегателе искусства, эстете *par excellence*, стремящемся быть только художником, поддерживаемое и самим Брюсовым, писавшим в 1904 году А. Блоку в ответ на посвящение "Стихов о Прекрасной Даме": "Не возлагайте на меня бремени, которое поднять я не в силах. Дайте мне быть только слагателем стихов, только художником в узком смысле слова..."<sup>2</sup>. Однако, несмотря на эти заверения, Брюсов, как мы полагаем, стремился не столько к тому, чтобы обеспечить необходимые условия для развития "нового искусства", сколько к тому, чтобы сделать "новое искусство" тотальным, хотя возможно и сам не отдавал себе отчета в том, на что фактически направлены его усилия. Одним из самых решительных шагов на этом пути мы считаем сделанное Брюсовым в программной статье "Ключи тайн", открывающей первый номер журнала "Весы" за 1904 год, заявление о том, что символизм - это та стадия искусства, на которой оно осознало наконец свое назначение, освободившись от рабствования разным случайным целям: "... в течение долгих столетий искусство не отдавало себе явного и определенного отчета в своем назначении. Различные эстетические теории сбивали художников... История нового искусства есть прежде всего история его освобождения. Романтизм, реализм и символизм - это три стадии в борьбе художников за свободу... Ныне искусство наконец свободно..."<sup>3</sup>. Провозглашенный искусством, достигшим кульминационной точки своего развития, символизм в брюсовской интерпретации стал синонимом истинного искусства. Однако этого было мало: Брюсов и весовцы поставили знак равенства и

---

<sup>2</sup> В. Гольцев. Брюсов и Блок. - "Печать и революция", 1923, № 4, стр. 43 /цитируется по книге: Д. Максимов. Брюсов. "Советский писатель", 1969, стр. 52/.

<sup>3</sup> В. Брюсов. Указ. собр. соч., т. 6, стр. 93.



между понятиями "символизм" и "культура" и тем самым не только вынесли за скобки те художественные явления современности, которые не принадлежали к "новому искусству" и не смыкались с ним /как справедливо отмечают авторы статьи "Брюсов и "Весы" К.М. Азадовский и Д.Е. Максимов/,<sup>4</sup> но и отказали в праве на существование таким явлениям, как наука, религия, общественность и т.п. Чтобы ответить на вопрос, на чем основывалась уверенность Брюсова во всеобъемлющих возможностях искусства, мы должны обратиться к тому, чем именно было для него искусство, в чем он видел назначение художника.

В отличие от своего современника и критика И. Анненского, писавшего, что если бы он и знал, что такое искусство, то не сумел бы выразить своего знания доступным для всех образом, что "есть реальности, которые, по-видимому, лучше вовсе не определять,"<sup>5</sup> Брюсов неоднократно и всегда однозначно определяет искусство. В статье "Ключи тайн", цитируя Шиллера /"Врата Красоты ведут к познанию"/, он пишет: "Во все века своего существования, бессознательно, но неизменно, художники выполняли свою миссию: уясняя себе открывавшиеся им тайны, тем самым искали иных, более совершенных способов познания мироздания... Ныне искусство наконец свободно. Теперь оно сознательно предается своему единственному назначению: быть познанием мира..."<sup>6</sup>. "Если искусство есть акт познания, то художник всегда учитель, учитель человечества, и это великое призвание налагает на него и великие обязанности... Задача искусства - познание," - повторяет Брюсов в статье "Театр будущего"<sup>7</sup>. "Боже мой! Боже мой! Если бы мне жить сто жизней, они не насытили бы всей жажды познания, которая сжигает меня," - отмечает он

---

<sup>4</sup> В. Брюсов. Литературное наследство. "Наука", М., 1976, стр. 296.

<sup>5</sup> И. Анненский. Книги отражений. "Наука", М., 1979, стр. 201.

<sup>6</sup> В. Брюсов. Указ. собр. соч., т. 6, стр. 92-93.

<sup>7</sup> В. Брюсов. Литературное наследство. "Наука". М., 1976, стр. 92-93.

в черновой заметке 1909-1911 гг.<sup>8</sup> Но воспринимая искусство как познавательную деятельность, Брюсов в начале века отделяет то познание, которое оно дает, от научного знания, а позднее, в 10-ых гг. - от откровения или мистического опыта. В статье 1910 года "О "речи рабской" он пишет: "Символизм есть метод искусства, осознанный в той школе, которая получила название "символической". Этим своим методом искусство отличается от рационалистического познания мира в науке и от попыток внерассудочного проникновения в его тайны в мистике..."<sup>9</sup>

Декларативная статья 1903 г. "Ключи тайн" проливает свет на отношение Брюсова к современной ему науке: он глубоко разочарован в возможностях "основанного на показаниях наших внешних чувств" научного познания: "глаз обманывает нас, приписывая свойства солнечного луча цветку, на который мы смотрим. Ухо обманывает нас, считая колебания воздуха свойствами звенящего колокольчика. Все наше сознание обманывает нас, перенося свои свойства, условия своей деятельности на внешние предметы. Мы живем среди вечной истонной лжи. Мысль, а следовательно и наука бессильны разоблачить эту ложь. Больше, что они могли сделать, это указать на нее, выяснить ее неизбежность. Наука лишь вносит порядок в хаос ложных представлений и размещает их по рангам, облегчая их узнание, но не познание."<sup>10</sup> С помощью

---

<sup>8</sup> Н. Ашукин. Валерий Брюсов в автобиографических записях, письмах, воспоминаниях современников и отзывах критики. М., 1923, стр. 273 /цитируется по книге: Д. Максимов. Брюсов. "Советский писатель", 1969, стр. 57/. Курсив наш.

<sup>9</sup> В. Брюсов. Указ. собр. соч., т. 6, стр. 178.

<sup>10</sup> В. Брюсов. Указ. собр. соч., т. 6, стр. 92. Курсив наш.

науки, в понимании Брюсова, мы лишь знакомимся с выработанными нашим сознанием представлениями о мире, но не познаем того, что лежит за пределами сознания. Поскольку наука сама оказалась вынужденной признать свое бессилие перед задачей познания мира в целом, Брюсов возлагает надежды на искусство как на такую познавательную деятельность, предметом которой являются "темные, тайные чувствования", т.е. - область подсознательного: "Искусство начинается в тот миг, когда художник пытается уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования. Где нет этого уяснения, нет художественного творчества. Где нет этой тайности в чувстве, нет искусства"<sup>11</sup>. Хотя искусство как познавательный акт обнаруживает сходство с научным познанием, выражающееся в том, что оно /в отличие от откровения/ осуществляется в процессе сознательного отделения познающего "я" от познаваемого объекта, оно отличается от определяемого Брюсовым как научное - познания тем, что своим объектом считает область, лежащую вне априорных форм сознания: то, что еще не растянуто в пространстве, не протекает во времени, не подчинено закону причинности. Такое изменение предмета познания с неизбежностью повлекло за собой и изменение методов познания. Поскольку область подсознательного предстает как нечто нерасчлененное и не расчленяемое, методы рационалистического познания оказываются к этой сфере неприменимыми. Отказываясь от методов рационалистического познания, Брюсов ставит на место рассудка интуицию - способность непосредственного постижения истины без предварительного логического рассуждения. Интуиция позволяет - считает Брюсов - "глубже проникнуть в сущность яв-

---

<sup>11</sup> Там же, стр. 92.

лений"<sup>12</sup>. Это "проникновение в сущность" обнаруживает сходство с "созерцанием сущности" в феноменологии Гуссерля, и, так же, как у последнего, сущность не является находящейся вне сознания объективной действительностью, а выступает как априорное содержание чистого "я". "Мне даны только мои мысли, мои ощущения, мои желания - ничего больше и никогда больше"<sup>13</sup>, - пишет Брюсов в статье "О искусстве" в 1890 г. "А что же есть для человека за пределами его души, его восприятий, соображений и воспоминаний?"<sup>14</sup> - повторяет он ту же мысль в статье о Ф. Сологубе в 1910 г.

Отделив искусство как познавательную деятельность от науки, Брюсов полагал, что оно обеспечивает возможность получить абсолютное знание, в отличие от науки, дающей лишь "приблизительные знания", поскольку наука, в его представлении, оказалась в плену у сознания.

Желание освободиться от "уз сознательности" возникает у Брюсова в начале века, когда первый период его творчества, закончившийся книгой "Urbi et Orbi", был завершен. В середине 90-х годов, создавая "Chefs d'oeuvre" /1894-1896/, Брюсов пытался закрепить за художником статус субъекта - необходимое условие для познавательной деятельности. "Эволюция новой поэзии есть постепенное освобождение субъективизма"<sup>15</sup>, - писал он в предисловии к своей книге. В борьбе

---

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> В. Брюсов. Указ. собр. соч., т. 6, стр. 52.

<sup>14</sup> Там же, стр. 286.

<sup>15</sup> В. Брюсов. Указ. собр. соч., т. 1, стр. 572.

за достижение этой цели Брюсов использует открытый им в 1892 г. французский символизм как временного союзника, черпая из него такие темы как экзотизм, ниспровержение морали, раскрепощение страсти, эстетический культ порока и т.п. Культ "необычного" в его творчестве питался пафосом протеста против банальности, шаблонности, рутинности "тусклых дней унылой прозы"<sup>16</sup>. В сознании исключительности переживаний художника, уходящего в мир красочных фантазий, в мир сугубо индивидуальный, Брюсов надеялся найти убежище от подавляющих, однообразных будней. Но, в отличие от французских символистов, для которых индивидуальное было явлением самоценным, Брюсов воспринимал индивидуальное как ценность лишь с точки зрения познавательной деятельности. Поэтому фантазии поэта питались не столько его личными переживаниями, сколько были импровизациями на заданную тему. "Chefs d'oeuvre" не были шедеврами его поэзии: "... в "Chefs d'oeuvre" моя поэзия пытается найти содержание вне личной жизни и, оставаясь подражательной, уже равняется со своими образцами"<sup>17</sup>, - пишет Брюсов в предисловии к готовящемуся к печати, но не изданному сборнику "Juvenilia".

Следующая книга "Me eum esse" /1896-1897/ создавалась в период путешествия Брюсова по Кавказу и Крыму. Одна из дневниковых записей поэта свидетельствует о том, что был момент, когда Брюсов, упорно видевший в природе лишь несовершенство - как это и подобает представителю ноократизма, для которого все, возникшее произвольно, представляет собой лишь слепо-стихийную ступень бытия - был побежден ее очарованием. Двойственность притяжения к миру и отталкива-

---

<sup>16</sup> Эпиграф к циклу "Будни"; стихотворение "Одна". В. Брюсов. Указ. собр. соч., т. 1, стр. 78, 80.

<sup>17</sup> Там же, стр. 565.

ния от него позволила Брюсову почувствовать свое индивидуальное. "я": поэт уже не ориентируется на какие-либо книжные образцы, а пытается передать собственные настроения, однако, свободному самовыражению и здесь препятствует поставленное им перед собой задание: "... создать поэзию чуждую жизни. Воплотить настроения, которые жизнь дать не может"<sup>18</sup> - т.е. утвердить статус субъекта, доказать, что "я" свободно от внеположной действительности. Солипсизм, к которому Брюсов приходит в статье "О искусстве", работая над ней в период создания книги "Me eum esse", освобождает его от задачи оставления субъективизма вопреки тем привязанностям, которые он испытывает к объективному миру: Брюсов приходит к заключению, что для художника нет никакой действительности вне его собственной души, что мир есть его представление. В книге "Tertia Vigilia" /1898-1901/, с которой не случайно началось его признание как поэта, Брюсов уже не декларирует субъективизм, а приступает к непосредственному раскрытию своей души, мира своих переживаний. В этой книге он открывает для русской поэзии лирическую тему певца Города, чувственно привязанного к нему как к воплощению устремленности человеческой мысли к определенности, четкости, законченности, и в то же время остро ощущающего потребность выхода за "пределы предельного", потребность раскрытия мысли. Под его любовью к Городу /любовью ко всему оформленному, воплощенному, конечному/ скрывается ужас и отчаяние поработанного человека, вынужденного во имя этой любви отказаться от запроса бесконечного /см., напр., цикл "В стенах"/. "Есть два порядка чувств: - пишет Брюсов в статье под характерным названием "Истины", в которой он подводит итог своему творчеству этих лет, - более поверх-

---

<sup>18</sup> В. Брюсов. Указ. собр. соч., т. 1, стр. 565.

ностные и более глубокие, как бы внешность и глубь души... Часто, в то время как внешнее чувство есть радость, глубинное - ужас и отчаяние ... поэтому-то можно любить и ненавидеть одновременно... Поэт, осмеливающийся заглянуть в глубь души, видит бездны и ужасы. У нас отваживались на это Тютчев, Достоевский, Фет..."<sup>19</sup>. Брюсов не только заглянул в глубь своей души, но в отличие от своих учителей вынужден был признать, что чувства, порожденные "ночной стороной души", составляют глубинную основу его "я": "Внешние чувства способны стать страстью, во имя их можно идти на смерть, на позор, душу свою положить за брата, и все же пред оком высшей правды то будет лицемерием"<sup>20</sup>. Брюсов не мог сказать миру, что Природа прекрасна, несмотря на то, что она внушает ему ужас, как это сделал Тютчев; он не мог покаяться перед миром в преступлении, не чувствуя раскаяния, как Раскольников Достоевского; Брюсов не мог, как Фет, сказать миру, что жизнь в непрерывном ожидании той страшной минуты, когда "зловещий ворон крикнет"<sup>21</sup>, есть Красота: для Брюсова не существовало мира, который ждал бы от него подобных признаний. Путей объективного преодоления этих чувств не было, но и примириться с тем, что они есть единственно истинные, Брюсов не мог, ведь это означало бы разрыв с традицией их неприятия, завещанной Тютчевым, Достоевским, Фетом, которая ощущалась Брюсовым - человеком книжной культуры - как внешняя, но неотделимая сторона собственной души.

Еще в 1899 г. в статье "О искусстве" Брюсов писал, что искусство ведет художника к самопознанию; в 1901 г. в статье

---

<sup>19</sup> В. Брюсов. Указ. собр. соч., т. 6, стр. 59.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> А.А. Фет. Стихотворения. "Художественная литература". М., 1970, стр. 191.

"Истины" поэт возвращается к той же мысли, еще более заостряя ее: "Я пришел ко взгляду, что цель творчества не общение, а только ... самопостижение..."<sup>22</sup> Поскольку же в себе Брюсов видит раздвоенность, то, "постигая себя", он делает вывод, что нет единой истины, что "... ценная истина непременно имеет прямо противоположную, соответствующую ей истину; иначе сказать - суждение, прямо противоположное истине, в свою очередь истинно"<sup>23</sup>. Плюрализм, к которому он приходит, освобождает его от необходимости однозначного выбора между "внешней" и "внутренней" стороной души, между устремленностью к определенности, мере, законченности космоса и жадной беспредельности, безмерности, бесконечности хаоса. С одной стороны, это было отходом от традиции, которая, зная о стихийной сфере человеческой души, не признавала за ней права на существование в поэзии. Как сказал Фет, не допускавший в мир лирики ничего ужасного, жестокого, безобразного, дело "поэзии и вообще художества воспроизведение не предмета, а только одностороннего его идеала"<sup>24</sup>. Однако, из многих путей постижения мира /у Брюсова - самопостижения/, каковыми могут быть и "мечты, предчувствия, откровения"<sup>25</sup>, он не случайно выбирает логическое мышление, задача которого в том, чтобы "избавиться от загадок и изобразить мир в виде замкнутого, законченного целого"<sup>26</sup>. Ставя перед собой задачу "уяснить свои думы

---

<sup>22</sup> В. Брюсов. Указ. собр. соч., т. 6, стр. 60.

<sup>23</sup> Там же, стр. 57.

<sup>24</sup> А.А. Фет. О стихотворениях Ф. Тютчева, стр. 64-65. /цитируется по книге: Д. Благой. Мир как красота. О "Черных огнях" А. Фета. "Художественная литература", 1975, М., стр. 56/. Курсив наш.

<sup>25</sup> В. Брюсов. Указ. собр. соч., т. 6, стр. 55.

<sup>26</sup> Л. Шестов. Sola Fide - Только верою. YMCA-PRESS, Париж, стр. 88.



и волнения, возвести их к определенности"<sup>27</sup>, Брюсов говорит о том, о чем принято было молчать, полагая, что "дать предмету имя - это значит знать его"<sup>28</sup>. Этим "познавательным" заданием можно объяснить и тот "нагой интеллектуальный подступ к слову вплотную"<sup>29</sup>, подступ не столько поэта, сколько "пытателя", о котором писал, характеризуя творчество Брюсова Ю. Тынянов, и "необъяснимую" парадоксальность несоответствия философии поэта и его художественной практики, заключающуюся в том, что, утверждая субъективное, он умеет изображать только объективное, замеченную автором монографии о Брюсове К.В. Мочульским<sup>30</sup>.

Избрав логическое мышление в качестве метода познания мира, Брюсов обрел возможность оправдать разумной необходимостью "ночную сторону души" /"Если бы существовало только мое единое "я", не было бы повода возникнуть рассуждению. Для мышления нужна множественность, - независимо от того, будет ли она дроблением я или предстанет как что-то внешнее. Мысль, и общее, жизнь, возникает из сопоставления по меньшей мере двух начал. Единое начало есть небытие, единство истины есть безмыслие..."<sup>31</sup>/ и ввести "беззаконные" переживания в свою поэзию на правах лирической темы. Однако, ставя "беззаконный мир ночной стороны души" под контроль логического мышления, Брюсов не мог не почувствовать,

---

<sup>27</sup> В. Брюсов. Указ. собр. соч., т. 6, стр. 60.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Ю. Тынянов. "Архаисты и новаторы". Wilhelm Fink Verlag, München, 1967, стр. 525.

<sup>30</sup> К. Мочульский. Брюсов. YMCA-PRESS, Paris.

<sup>31</sup> В. Брюсов. Указ. собр. соч., т. 6, стр. 56.

что фактически он освобождается от этого мира, т.к. "отделяясь от него стихами", убивает его, превращая тайное в явное, бессознательное в осознанное, субъективное в объективное. Чтобы спасти внутреннюю сторону своей души, Брюсов должен был отказаться от логического мышления. В статье "Ключи тайн" Брюсов говорит о том, что логическое мышление дает лишь опосредованное знание, полученное через присущие сознанию категории времени, пространства, причинности. Эта мысль была аналогична утверждению Бергсона о вторичности дискурсивного познания по сравнению с познанием интуитивным. Дискурсивное познание ограничено: давая решения, каждое из которых принималось как на одно мгновение истинное, оно не давало того "немыслимого знания"<sup>32</sup>, к которому, "таясь", стремился поэт, т.к. сущность вещей, их идея /"мир первых сущностей"<sup>33</sup> в брюсовской поэтической формуле/ оставалась трансцендентной сознанию.

Множественность временных явлений в их мгновенной, сменяющей друг друга истинности - открывающей возможность бесконечных, но не имеющих цели, перестановок и сочетаний - запечатленная в книге "Urbi et Orbi" /1901-1903/, приводит к усталости /"от смены дум, желаний, вкусов, от смены истин, смены рифм в стихах"<sup>34</sup>/, к осознанию замкнутости духа в "душе-тюрьме"<sup>35</sup>, вечной ограниченности кругозора. Как бы превосхищая идею Ницше о "жажде власти", как о силе, направляющей духовные искания человека, стремящегося к познанию, Спи-

---

<sup>32</sup> Стихотворение "Последнее желанье". В. Брюсов. Указ. собр. соч., т. 1, стр. 270.

<sup>33</sup> Стихотворение "Патмос", там же, стр. 394.

<sup>34</sup> Стихотворение "L'ennui de Vivre...", там же, стр. 293.

<sup>35</sup> Стихотворение "Одиночество", там же, стр. 318.

ноза, которым Брюсов увлекался в юности, писал, что всякие ограничения лишь пробуждают желание не подчиняться, и расколы возникают не из любви к истине /которая, как известно, ведет к кротости и смирению/, а из неодолимой жажды господства. Настроения упадка, вызванные мыслью об ограниченности дискурсивного познания, владели Брюсовым недолго. Интуитивное познание стало для него новым кумиром, служение которому должно было дать необходимое для господства над миром ощущение ничем не ограниченной силы и могущества.

Отказавшись от логического мышления, от ограниченного дискурсивного познания, Брюсов в книге "Stephanos" /1904-1905/ обращается к "ночной стороне души", к сфере страстей, пытаясь запечатлеть их в их сущности, в их безграничности и свободе, аналогичной полной раскованности стихийных сил природы /теорию святости страсти он излагает в статье 1904 г. "Страсть"/. Темой стихотворений Брюсова, написанных в этот период, становятся, в основном, экстатические состояния "восторга и ужаса", которые выводят человека из "мира времени", откуда "мир первых сущностей незрим", т.е. освобождают от априорных форм сознания. Поэтому Брюсов прославляет страсть независимо от того, на что она направлена, и к каким результатам она может привести во временном существовании: это может быть "восторг и ужас" мести /"Медея", "Бальдеру Локи"/, любви /"Антоний"/, пророческой одержимости /"Патмос"/, самоуничтожения /"Молния"/, азартной игры /"В игорном доме"/, разрушения /"Лик медузы", "Грядущие гунны"/ и т.п.

Если книга "Urbi et Orbi" была посвящена гению "мигов" Бальмонту, то "Stephanos" открывается посвящением В. Иванову, в котором Брюсов говорит о своем обращении к Древней Греции, воспринятой им в свете концепции дионисийства /в 1903 г. Иванов читал лекции о Дионисе в Париже, где и состоялось знакомство двух поэтов/. Согласно этой концепции, связанной с именем Ф. Ницше, дух греческой культуры был "духом

музыки", духом экстаза, в котором человек забывает о границах между ликованием и скорбью, жизнью и искусством, добром и злом. Поэты соловьевского круга, остро ощущая переживаемый в начале века всей культурной Европой "кризис мысли" /формулировка А. Белого/, пытались либо, как Иванов, "перестроить" мышление современного человека на древний лад /мифологическо-мистическое мышление, в отличие от рационалистического, воспринимало мир не как отдельный от человека предмет познания, а как единство, к которому человек принадлежит/, либо, как Блок, хотя бы внести в свои рассуждения "искру божью", хоть одну видимость полета, свободы и какой бы то ни было новизны"<sup>36</sup>. Как и Иванов, Брюсов в этот период выдвигает перед художником требование каждое мгновение быть поэтом, т.е. находиться в экстатическом состоянии дионисийского "восторга и ужаса", приносить свою "священную жертву"<sup>37</sup>, сжигая на костре вдохновения самого себя. Но если Ивановым экстатические состояния осмысливались как освобождающие от индивидуализма, обнаруживающие то "коллективное бессознательное", которое было сокрыто "в личности" /его обращение к дионисийству было выражением глубоко прочувствованной потребности в "сверхличном" и "соборном"/, то Брюсов, вслед за Ницше, в стихийных страстях увидел выражение абсолютной свободы: "беззаконная" страсть свидетельствовала о том, что "я" свободно от определенного культурного социума, навязывающего человеку общепринятые формы бытия и мышления.

Однако, отказываясь от дискурсивного мышления, Брюсов искал не абсолютной свободы, а абсолютного знания: экстатические состояния, выводившие человека из мира времени, пространства, причинности, не могли познаваться с помощью логи-

<sup>36</sup> А. Блок. Собр. соч. в 6-и томах. т. 4. "Художественная литература". Л., 1982, стр. 14.

<sup>37</sup> В. Брюсов. Указ. собр. соч., т. 6, стр. 94.

ческого мышления, они требовали познания "в угадке", осуществляемого у Брюсова с помощью "интеллектуальной интуиции" /по терминологии Лосского/, непосредственно воспринимающей чистые сущности, проникающей в глубь явления и описывающей явление как таковое, т.е. обнаруживающей его идею. Подобно Гуссерлю, описывающему процесс интуитивного постижения сущности "красного вообще", Брюсов описывает процесс познания "страсти вообще": "... вся наша жизнь не что иное, как ряд наших душевных переживаний. Искусство изучает составные элементы жизни, как химия составные элементы вещества. В природе почти не встречаются в чистом виде ни кислород, ни фосфор, ни хром: их искусственно выделяют из различных соединений, чтобы тем полнее, тем точнее исследовать. Так современное искусство стремится изучать в своей творческой мастерской человеческие страсти в их чистом виде"<sup>38</sup>.

Возникает вопрос, каким образом Брюсов, так близко соприкоснувшийся с поэтами соловьевского круга в представлениях о поэте-творце, находящемся в состоянии экстаза, в котором стираются необходимые для познания грани между миром и "я", искусством и жизнью, поэтом и человеком, субъектом и объектом, все же сумел сохранить свой взгляд на искусство как на познание /статья "Священная жертва" и статья "Современные соображения" написаны в том же, 1905 году/. Ответ на этот вопрос дает получившая на русской почве обоснование в философской системе Н.О. Лосского теория интуитивизма, согласно которой в мире все имманентно всему, органически связано друг с другом /хотя скорее в замысле, чем в исполнении/, однако единство мира не достигает степени сплошной слитности Всеединства, учение о котором было развито Вл. Соловьевым.

---

<sup>38</sup> В. Брюсов. Указ. собр. соч., т. 6, стр. 111.

В этом аспекте интуитивизм, стремившийся дать синтез между монадологией Лейбница, философией которого Брюсов увлекался с юности, и традицией органического мировоззрения, идущей от Платона и Плотина, воспринятой через Вл. Соловьева Блоком, Белым, Ивановым, искания которых в период с 1903 по 1905 год оказались созвучными брюсовским, был Брюсову очень близок. Интуитивное познание, без которого невозможно было овладеть миром "темных, тайных чувствований", осмыслиется Брюсовым как универсальное: с помощью интуиции можно познать сущность всех явлений, что означало для Брюсова возможность сохранения для лирики всех сторон души. Сознание сбалансированности противоположностей, которое давал интуитивизм, позволило поэту с большой степенью мастерства обработать все свои прежние начинания в книге "Все напевы" /1906-1909/. В предисловии к III тому собрания стихов, который составил сборник "Все напевы", Брюсов справедливо заметил, что "в стихотворениях этого тома - те же приемы работы, может быть несколько усовершенствованные, тот же круг внимания, может быть несколько расширенный, как и в стихах двух предыдущих томов"<sup>39</sup>. В этой книге Брюсов достиг той полноты, к которой он стремился, но дорога, открывавшаяся от этой точки зенита, осмыслялась им как "дуга крутая на закат"<sup>40</sup>, как начало конца. Не случайно Брюсов в своих теоретических статьях этого времени говорит о конце "декадентства" /к которому он причисляет себя/ как литературной школы /"Золотое руно" 1906 г./, об испепеляющей силе страсти /"Испепеленный" 1909 г./, о том, что все поэты своего "я" обречены на повторение чужого, "ибо число простых чувств и их оттенков не бесконечно, исчерпаемо и едва ли даже не исчер-

<sup>39</sup> Указ. изд. т. 1, стр. 637.

<sup>40</sup> Стихотворение "Фазетон". В. Брюсов. Указ. собр. соч., т. 1, стр. 557.

пано за три тысячелетия, что существует европейская поэзия"<sup>41</sup> /"Литературная жизнь Франции" 1910 г./. За темами Брюсов теперь предлагает обращаться к науке, которая, разлагая явления мира на составные части, дает "важные и нужные" для всех элементы, из которых творит художник.

"Все напевы" были поворотным этапом в творчестве Брюсова, завершением его художественных исканий, книгой, в которой "тихо пришли в равновесие зыбкого сердца весы"<sup>42</sup>. Предметом интуитивного познания здесь выступают не страсти по преимуществу, как это было в период создания книги "Stephanos", но все то, что составляет содержание души художника, не только "ночная сторона души", но и та ее сторона, которую Брюсов назвал внешней. Однако, интуитивное познание, позволившее Брюсову обратиться ко всему своему опыту, не давало единой истины, того "немыслимого знания", которое он надеялся получить. Поскольку с помощью интуиции все явления познавались в их сущностях, каждая из которых оказывалась равно истинной, следовало признать, что и интуитивное познание требует множественности истин, только в отличие от дискурсивного познания, множественности истинных идей, а не истинных явлений. Но это означало признание недостижимости с помощью этого познания полноты истины - вывод, к которому пришел в своих позднейших работах Лосский. Для Брюсова же всякие ограничения в познании были неприемлемы: ведь и от дискурсивного познания он отказался потому, что осознал поставленные этому познанию пределы. В поисках беспредельного знания Брюсов не отказывается от методов интуитивного познания, но отказывается считать предметом интуитивного познания

---

<sup>41</sup> Указ. изд. т. 6, стр. 166.

<sup>42</sup> Стихотворение "Февраль". В. Брюсов. Указ. собр. соч., т. 1, стр. 451.

свободный мир переживаний художника. В представлении Брюсова предметом интуитивного познания может быть лишь то, что получило санкцию на свое существование от науки, которая призвана определять, что является важным и нужным, а что есть заблуждение, ошибочное умозаключение, иллюзия.

"... Пониманию поэзии, как случайного выражения своих впечатлений и личных переживаний, ... искатели "научной поэзии" противопоставляют свой идеал искусства, сознательно-го, мыслящего, определенно знающего, чего оно хочет, и неразрывно связанного с современностью"<sup>43</sup>, - пишет Брюсов в статье 1905 г. "Литературная жизнь Франции". От "научной поэзии" Брюсов ждет, чтобы она, пользуясь методом "интуитивного синтеза", но опираясь на науку, "давала нашему познанию то единство, которое не в силах дать ему разрозненные отрасли наук"<sup>44</sup>. Таким рисуется Брюсову дальнейший перспективный путь развития поэзии.

Однако, Брюсов не случайно воспринял свою книгу "Все напевы" как начало конца. Хотя он подчеркивает, что обращение к "научной поэзии" не есть подчинение поэзии науке, переход на новые позиции фактически означал, что искусство не может "само себя нести", что оно не является той самодовлеющей тотальностью, которая определяет все явления культуры: для выполнения поставленной перед искусством задачи усовершенствования или пересоздания мира /напомним, что миссию художника Брюсов видел в том, чтобы искать "более совершенных способов познания мироздания"/ оно нуждается в опоре и поддержке, за которыми Брюсов обращается к науке, а Иванов и Блок в этот же период - к религиозной мистике. Кризис символизма, о котором после полемики на страницах "Аполлона" заговорила

---

<sup>43</sup> В. Брюсов. Указ. собр. соч., т. 6, стр. 167.

<sup>44</sup> Там же, стр. 168. Курсив наш.



критика /статьи Иванова и Блока, помещенные в № 8 журнала "Аполлон", подверглись критике Брюсова, косвенно направленной и против Белого/, проявился в том, что художники, идя разными путями, в 10-ых годах осознают, что искусство, если оно не хочет отказаться от того, чтобы стать силой, преобразующей, или преобразующей мир, должно опереться не на индивидуальный опыт художника, а на знание: на мистическое "знание" или откровение у соловьевцев, или на научное - у Брюсова. Этот вывод предполагал период ученичества: высший завет художника Иванов видит в том, чтобы "уточнить слух", "изодрить зрение", "научиться понимать смысл форм и видеть разум явлений", полагая, что "эта открытость духа делает художника носителем божественного откровения"<sup>45</sup>. Брюсов задачу современного художника видит в том, чтобы, подобно Гомеру, Данте, Гете, стать "просвещеннейшим человеком своего времени", иметь "обширные научные познания", "обладать высокой культурой ума"<sup>46</sup>, полагая, что открытость мысли сделает художника носителем абсолютной истины.

В настоящей работе мы не имеем возможности исследовать вопрос о том, с какими проблемами столкнулись соловьевцы, поставив перед поэтом цель стать "теургом", и к каким выводам они пришли. В задачу нашей статьи не входит также и освещение творческого пути Брюсова в годы, последовавшие за кризисом символизма. Заметим только, что, поддерживая выдвинутую Р. Гилем программу создания "научной поэзии", Брюсов не учитывал того, что, стремившаяся стать точной, наука XX века, обслужи-

---

<sup>45</sup> В. Иванов. Две стихии в современном символизме. Цитируется по книге: Л. Силард. Русская литература конца XIX - начала XX века. Tankönyvtár. Бр., 1981. т. I, стр. 278.

<sup>46</sup> В. Брюсов. Указ. собр. соч., т. 6, стр. 169-170.

важная мир техники /"телеграфов, телефонов, ... океанских стимеров, поездов-молний"<sup>47</sup>/, могла дать лишь такие знания, которые были "нужными и важными" для технического прогресса. Повторяя вслед за Пушкиным, что вдохновение также нужно в геометрии, как и в поэзии, Брюсов не хотел считаться с тем, что современные точные науки давно перестали полагаться на такую непроверяемую вещь, как вдохновение. С позиции точных наук XX века весь свободный, зыбкий, изменчивый, случайный - и потому живой - мир переживаний поэта -

Веселый зов весенней зелени,  
Разбег морских надменных волн,  
Цветок шиповника в расселине,  
Меж туч луны прозрачный челн,  
Весь блеск, весь шум, весь говор мира  
Соблазны мысли, чары грез....<sup>48</sup>, -

был ненужной иллюзией, которую следовало отвергнуть. Мысль о неизбежности отказа от живой души составляет как бы скрытый фон "Зеркала теней" /1909-1912/ - этой "лебединой песни" Брюсова - на котором, именно в виду сознания неизбежности будущей гибели, с такой непобедимой жизненностью разворачиваются признания поэта в любви к "иллюзорной" жизни души во всех ее проявлениях: в страстях, горестях, соблазнах, творческих фантазиях.

---

<sup>47</sup> В. Брюсов. Указ. собр. соч., т. 6, стр. 166.

<sup>48</sup> В. Брюсов. Указ. собр. соч., т. II, стр. 7.

"АПОФЕОЗ БЕСПОЧВЕННОСТИ": ЛЕВ ШЕСТОВ И АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ  
/Точки соприкосновения двух типов художественного  
мышления в русской литературе начала XX века/

Каталин Секе

Задачей данной статьи не является сравнение философской "системы" Шестова /хотя бы потому, что и сам философ в ранних своих произведениях довольно часто протестовал против понятия "системы"<sup>1</sup>/ с творчеством Ремизова, так как такая цель, на наш взгляд, имеет абсурдный характер. Кроме того, в данном случае не представляется целесообразным применять тот метод, с помощью которого обычно исследуется влияние философских взглядов на творчество писателя. Вместо этого в настоящей статье мы хотели бы попытаться проследить лишь точки соприкосновения, параллели двух типов "художественного мышления", руководствуясь целью выявить их роль в формировании представления о мире в творчестве Ал. Ремизова, и в связи с этим указать на некоторые "постсимволистские тенденции" в прозе писателя.

Употребление термина "художественное мышление" по отношению к творчеству Льва Шестова, несмотря на то, что речь идет о философе, можно считать вполне обоснованным. Исследователи часто подчеркивают "литературное дарование"<sup>2</sup> Шестова /например, Иванов-Разумник предполагает, что книги Шестова

---

<sup>1</sup> Лев Шестов. Апофеоз беспочвенности. СПб., 1911. YMCA-PRESS Париж, 1971, стр. 51.

<sup>2</sup> В.В. Зеньковский. История русской философии. т. II. YMCA-PRESS Париж, 1950, стр. 319.

входят в круг "философско-художественного творчества"<sup>3</sup>/ и пишут о том, что философ пользовался большой популярностью, в первую очередь среди литераторов в России на рубеже веков<sup>4</sup>. В произведениях начала века<sup>5</sup> Шестов /мы исследуем в первую очередь ранний период его творчества/ разрабатывает свою философию, опираясь на проведенный им анализ произведений Шекспира, Достоевского, Толстого, Чехова, Тургенева и Ибсена. Он интерпретирует взаимоотношение творца и его творения и при этом не соблюдает никакой дистанции между интерпретатором и данным писателем<sup>6</sup>, воспринимая того или иного писателя как свое alter ego. Таким образом возникает тот предельно субъективный философский жанр, который, имея в виду подзаголовок книги Л. Шестова "На весах Иова", можно было бы назвать "странствованием по душам".

Мы начнем анализ взаимоотношений Шестова и Ремизова с освещения фактов. В течение долгих лет их связывали дружеские отношения, но письменных свидетельств этой дружбы дошло до нас немного. Из произведений Ремизова можно узнать о Шестове следующее: Шестов является кавалером "Обезвельолпа-

---

<sup>3</sup> "... мы называем творчество Л. Шестова философско-художественным. При чтении книг Л. Шестова чувство эстетической удовлетворенности почти всегда сопровождает работу мысли..." /Иванов-Разумник. О смысле жизни. Ф. Сологуб, Л. Андреев, Л. Шестов. Спб., 1910, стр. 165/.

<sup>4</sup> В.В. Зеньковский. Указ. соч., стр. 319.

<sup>5</sup> Шекспир и его критик Брандес /1898/, Добро в учении гр. Толстого и Фр. Нитше /1900/, Достоевский и Нитше /1903/, Апофеоз беспочвенности /1905/, Начала и концы /1908/.

<sup>6</sup> Вик. Ерофеев. "Остается одно: произвол" /Философия одиночества и литературно-эстетическое кредо Льва Шестова/. "Вопросы литературы". 1975, № 10, стр. 153-188, стр. 171.

ла"<sup>7</sup>, его образ фигурирует в шуточных рассказах Ремизова о берлинской эмигрантской жизни<sup>8</sup>, Шестову посвящены юбилейная статья в связи с его шестидесятилетием и некролог<sup>9</sup>. В творческом наследии Ремизова можно найти также рецензию на книгу Шестова "Апофеоз беспочвенности", включенную в сборник эссе писателя<sup>10</sup>. С нашей точки зрения особенно интересны рецензия и некролог, по смыслу внутренне связанные друг с другом. В рецензии Ремизова на "Апофеоз беспочвенности" /1905 г./ подчеркивается в первую очередь "анти-системность" книги Шестова и указывается на эстетическую ценность и необычность этого сочинения по форме. "Опыт адогматического мышления" является гармонией афоризмов, возмутительных и циничных для ума, которого кашей не корми, а подай "систему", "возвышенную идею" и т.п. "De la musique avant toute chose"... этим знаменитым стихом заканчивается книга, которую можно было бы назвать прелюдией подпольной симфонии..."<sup>11</sup> В некрологе /1938 г./ вновь дан "апофеоз беспочвенности", но параллельно с этим появляется характерная для творчества Ре-

---

<sup>7</sup> Обезвельволпал = Обезьянья Великая и Вольная палата, основанная Ремизовым в 1908 г. Шуточное фантастическое общество, в котором он сам выступал в роли "канцеляриуса обезьяньего царя Асыки Первого". Члены "обезвельволпала" /к ним принадлежали многие литераторы/ получали от Ремизова особые "грамоты" и "знаки".

<sup>8</sup> Ал. Ремизов. Цвофизон. "Наш огонек". Рига, 1925. № 20. от 30-го мая.

<sup>9</sup> Ал. Ремизов. Лев Шестов. "Своими путями". Прага, 1926. № 12-13 июнь. Ал. Ремизов. Памяти Льва Шестова. "Последние новости". Париж, 1938. № 6451. от 24 ноября.

<sup>10</sup> Ал. Ремизов. По поводу книги Льва Шестова "Апофеоз беспочвенности". "Вопросы жизни". СПб., 1905. № 7. Ал. Ремизов. Крашенные рыла. Театр и книга. Берлин, 1922. Лев Шестов: Апофеоз беспочвенности. стр. 124-126.

<sup>11</sup> Ал. Ремизов. Лев Шестов: Апофеоз беспочвенности. В кн.: Крашенные рыла. стр. 125.

мизова с в о я тема: глубокое переживание беззащитности и обреченности человека. "Человек" - я говорю о человеческом мире - пропадает именно от своей тупой "разумности", этот самообманывающийся непогрешимой "математикой" игрок! А что это так, не надо и смотреть, чтобы почувствовать, что творится вокруг, какое бездонное горе разливается по миру в этом мире заочных бумажных приговоров, теоретических программ, без слуха к живой трепещущей жизни. Шестовское "безумие" - "апофеоз беспочвенности" был вызов именно этой мировой бездушной машинности, этому подлинному бесчувственному идолу, "логизирующему сухарю", для которого горячее человеческое сердце с его безграничной волей и чудесами - с а - п о г о м !" <sup>12</sup>

Можно утверждать, что в некрологе "апофеоз беспочвенности" не является только ссылкой на название произведения Шестова, а входит как органическая часть в ремизовское мироощущение, являясь выражением одной из главных идей творчества писателя. Текст некролога включает в себя также два важных, с нашей точки зрения, указания, Н. Резникова в своих воспоминаниях о Ремизове пишет о том, что писатель в произведениях, письмах и в личном общении с друзьями часто пользовался странным словосочетанием - "для безобразия". В сущности, это шуточное, игривое по смыслу словосочетание в употреблении Ремизова имело и более отвлеченное значение: оно выражало определенный протест против повседневности, а также против устойчивости принятой системы ценностей <sup>13</sup>. Любимое выражение Ремизова заимствовано из одного из шестовских афоризмов /"Свет открывает человеку красоту - но он же

<sup>12</sup> Ал. Ремизов. Памяти Льва Шестова. "Последние новости". 1938. № 6451.

<sup>13</sup> Н. Резникова. Огненная память. Воспоминания о Алексее Ремизове. Berkeley. 1980. "Berkeley Slavic Specialities". стр. 27.

открывает нам и безобразие..."<sup>14</sup>/, и является его перефразировкой. Эти же перефразированные слова Шестова появляются и в некрологе, но уже употребляются как свое ремизовское выражение, в контексте одного шестовского произведения /Начала и конца/, название которого в свою очередь перефразируются. "Мне с моим взбалмошным миром без конца и без начала Шестов пришелся на руку, легко и свободно мог отводить свою душу на всех путях его "безобразия""<sup>15</sup>. Другое указание мы находим в самом начале некролога - "Во всех моих "комедиях" Шестов играл неизменно главную роль..."<sup>16</sup> - в свете которого становится ясным, что намек на близость и истинность в отношениях между писателем и "изображаемым персонажем" означает, что образ Шестова для Ремизова был важен именно потому, что Шестов явился носителем, "воплощением" ремизовской художественной темы - "апофеоза беспочвенности".

Принимая во внимание все вышесказанное, мы можем предположить, что шестовские идеи для Ремизова имели особенную важность скорее не как философия, не как выражение определенного мирозерцания, а как бы "пришлись ему на руку", что дает нам основания в дальнейшем интерпретировать их в отношении ремизовского творчества как "параллельные мотивы", точки соприкосновения двух аналогичных мироощущений и двух типов художественного мышления.

В данной статье мы хотели бы проследить точки соприкосновения ремизовского и шестовского художественного мышления на материале ранних, написанных до 1917 года, произведений. Нам хотелось бы выделить в одной из ранних повестей Ремизо-

<sup>14</sup> Лев Шестов. Апофеоз беспочвенности. стр. 125.

<sup>15</sup> Ал. Ремизов. Памяти Льва Шестова. "Последние новости". № 6451.

<sup>16</sup> Там же, № 6451.

ва /Крестовые сестры/ ряд мотивов, связанных с "апофеозом беспочвенности", и выявить их функцию в формировании ремизовской концепции человека и мира. Исходя из вышеупомянутых предположений, "апофеоз беспочвенности" толкуется нами уже как ремизовская тема, как стержень ремизовского мироощущения, хотя мы принимаем во внимание также и все то, что казалось Ремизову особенно привлекательным в ранней философии Шестова.

Острые критики Шестова в его ранних философских работах направлено в первую очередь против "всевластия" теории познания. Предметом шестовской критики оказываются те философии, дисциплины и категории, которые связаны с теорией познания: метафизика, позитивизм, наука и мораль. Поскольку Шестов живет идеями "адогматического мышления", он отрицает все методы, которые унифицируют мышление, критикуя всеобъемлющую власть логики и, прежде всего, принцип причинной обусловленности явлений. Ремизову особенно близко это отрицание. Концепция человека и мира у Ремизова в основном определяется желанием полностью освободиться от ига законов причинности; в своих произведениях он также показывает губительную сущность "всевластия" логики. В основе и ремизовской, и шестовской концепций человека лежит та общая мысль, согласно которой главными "категориями" человеческого бытия являются "вечные колебания и шатания"<sup>17</sup>, само мышление есть состояние потери равновесия, поскольку думать - значит "постоянно жертвовать... привычками, вкусами, привязанностями..."<sup>18</sup> По мнению Шестова, задача философии заключается не в решении конечных вопросов, а имеет функцию иного порядка: она должна "... научить человека - жить в неизвестности - того чело-

---

<sup>17</sup> Лев Шестов. Апофеоз беспочвенности. чтр. 116.

<sup>18</sup> Там же, стр. 131.



века, который больше всего боится неизвестности и прячется от нее за разными догматами. Короче: задача философии не успокаивать, а смущать людей"<sup>19</sup>. В понимании Ремизова экзистенциальное положение человека также характеризуется категорией "неизвестности", человек не способен овладеть своей судьбой<sup>20</sup>; внимание писателя сосредоточивается на необъяснимых человеческих страданиях, и поэтому он считает, обращаясь к литературе, что "... большие книги - великие произведения слова человеческого есть именно заклатья"<sup>21</sup>. Общая черта в шестовской и ремизовской концепции человека - попытка исследовать положение человека в "малом мире", в условиях абсурдности повседневного существования, /не случайно, именно чеховские герои привлекают особое внимание Шестова в ходе развертывания его философской концепции/. Как философ, так и писатель показывают, что даже для среднего, банального человека, у которого все отняли, остается последнее убежище: оценивать и осмысливать свое положение, причем умственные способности "маленького человека" в этих отчаянных ситуациях становятся даже более совершенными<sup>22</sup>. В этом аспекте /на другие точки соприкосновения мы укажем в дальнейшем/ шестовское и ремизовское мышление соприкасается с некоторыми тезисами философии экзистенциализма, как, например, с учением Ясперса о "пограничных ситуациях" и о состоянии "просветления экзистенции" /Existenzerhellung/.

Не только в учении Шестова, но и в творчестве Ремизова самое характерное человеческое состояние - это состояние "пробуждения", о чем свидетельствует, например, судьба глав-

---

<sup>19</sup> Там же, стр.38.

<sup>20</sup> Н. Кодрянская. Алексей Ремизов. Париж, 1959, стр. 81.

<sup>21</sup> Ал. Ремизов. Крашенные рыла. стр. 17.

<sup>22</sup> Лев Шестов. Начала и концы. Сборник статей. Спб., 1908, стр. 9.

ного персонажа одной из самых известных повестей Ремизова "Крестовые сестры" - Маракулина. Повесть "Крестовые сестры", написанная в 1910 году, является как бы завершением ряда тех ремизовских произведений, в которых варьировалась одна из важных тем русской литературы XIX века - тема "маленького человека". Главный персонаж повести Маракулин представляет собой интерес и с той точки зрения, что его судьба демонстрирует становление "экзистенциальной ситуации" ремизовского "маленького человека". В повести Маракулин - как истинный ремизовский персонаж - имеет и свою "предысторию". Его "предыстория" - вариация на гоголевскую тему, освещающую судьбу маленького человека - чиновника. В "предыстории" подчеркивается, что главная отличительная черта Маракулина - его способность чувствовать себя "маленьким, лет двенадцати"<sup>23</sup>, его непохожесть "на человека", его неумение думать чувствовать. Никогда ни с кем он не спорит, принимает мнение каждого. На гоголевское происхождение этого персонажа указывает и его красивый, аккуратный почерк, подобный почерку Акакия Акакиевича. Кроме того, Маракулиным в эту пору его жизни часто овладевала "ничем не объяснимая необыкновенная радость"<sup>24</sup>. В дальнейшем ходе повествования от предыстории героя почти ничего не остается, кроме этого акцентированного в предыстории детского экзистенциального отношения к миру - кроме состояния постоянного вопрошания. "Изменение" в жизни Маракулина воспринимается также как "гоголевский ход": его выгоняют со службы. Это банальное происшествие служит толчком для пробуждения мысли героя. Интересно отметить, что в произведениях Ремизова "мыслительная и интеллектуальная деятельность" маленького человека приводит к трагикомическим ситуациям, поскольку статус маленького человека заранее исключает саму попытку такой деятельности. Несмотря на то,

<sup>23</sup> Ал. Ремизов. Избранное. М., 1978. Крестовые сестры. стр. 194-311, стр. 195.

<sup>24</sup> Там же, стр. 196.

что Маракулин находится в состоянии потери равновесия, которое приводит к состоянию пробуждения, что речь идет о той ситуации, которую Шестов характеризует следующим образом: "Думать, настоящим образом думать человек начинает только тогда, когда он убеждается, что ему нечего делать, что у него руки связаны. Оттого, и, вероятно, всякая глубокая мысль должна начинаться с отчаяния"<sup>25</sup> - в случае Маракулина, поскольку Ремизов изображает "маленького человека", пробуждение является "обратным" осуществлением шестовской мысли. Если у Шестова "пробуждение" означает полный разрыв с действительностью, то ремизовский маленький человек ощущает истинное единство с бессмысленным миром. Он начинает спрашивать, но не только от своего имени, а от имени всего обреченного человечества. Это уже напоминает ту ситуацию, которую Хейдеггер называет "экзистенциальным вопрошанием мира", значение которой заключается в том, что человек, поскольку его существование конечно, вынужден постоянно спрашивать. Об этом же пишет, анализируя "Крестовые сестры", М. Дрозда: "... данное сознание умеет лишь одно: называть свое положение в форме повторного вопроса, не получающего ответа ни из окружающего мира, ни из собственной мысли"<sup>26</sup>. На вопросы Маракулина в ремизовском понимании этой проблематики нет ответа и потому, что с помощью логики, соблюдая законы каузальности, нельзя раскрыть "причину" бессмысленных человеческих страданий. Маракулина занимает вопрос: "для чего прожить?", он хочет доказать свое "право на существование". По сути дела стремление Маракулина уже само по себе является абсурдным начинанием. Ремизов на примере героя демонстрирует ту

---

<sup>25</sup> Лев Шестов. Апофеоз беспочвенности. стр. 130.

<sup>26</sup> М. Дрозда. Художественно-коммуникативная маска сказа. "Зборник за славистику" број 18/1980. Београд. стр. 29-48, 39.

ситуацию, которую Шестов называет антиномией мышления и цели<sup>27</sup>. Поэтому первая часть маракулинских "умозаключений", выраженных в иронической триаде повелений: "терпи!", "забудь!", "не думай!" указывает не только на нелепость мышления героя, но и на абсурдность человеческого мышления, как такового. Наконец, эту триаду завершает парадокс "человек человеку бревно", означающий, что "целенаправленность" вопроса "для чего прожить?" исключает в конечном итоге само мышление. Таким образом само состояние "пробуждения", начинающаяся "интеллектуальная деятельность" героя вывернута наизнанку, и переосмысляются писателем парадоксально: "И замкнулся в нем круг: знал он, что попусту думать, не надо думать, ничего не докажешь, и не мог не думать - не мог не доказывать - до боли думалось, мысли шли безостановочно, как в бреду..."<sup>28</sup> Не только мышление представляет собой в повести заколдованный круг, но в не меньшей степени и попытка героя "доказать свое право на существование": "И, найдя п р а в о свое в первородном бесправии, покорился в страхе и трепете..."<sup>29</sup> К этому парадоксальному состоянию героев Ремизова можно применить удачное определение К. Чуковского: "мировое головокружение"<sup>30</sup>.

После неудачной попытки думать и доказывать - перед Маракулиным открывается еще одна возможность: определить свое состояние эмпирически-чувственными факторами. "Не для чего, - не для чего, а будет жить! - только видеть, только слышать, только чувствовать"<sup>31</sup>. Мы вновь встречаемся

27 Лев Шестов. Апофеоз беспочвенности. стр. 135.

28 Ал. Ремизов. Избранное. стр. 202.

29 Там же, стр. 208.

30 К. Чуковский. Критические рассказы. кн. I. СПб., 1911. см. главу "Психологические мотивы в творчестве Алексея Ремизова". стр. 139-167, 142.

31 Ал. Ремизов. Избранное. стр. 208.

в тексте с триадой, как в случае предыдущих повелений, круг снова замыкается - от ига законов причинности невозможно избавиться и в сфере эмпирического и чувственного опыта. Изображение этой стадии в судьбе Маракулина является как бы гротескной перефразировкой шестовской мысли о "трагедии философии": "... никакие гармонии, никакие идеи, никакая любовь или прощение, словом ничего из того, что от древнейших времен придумывали мудрецы не может оправдать бессмыслицу и нелепость в судьбе отдельного человека"<sup>32</sup>. Отказываясь от мышления, и подчиняясь эмпирически-чувственным факторам, Маракулин принимает бессмысленную судность мира и своим существованием как бы вырастает в нее. Ремизов изображает обреченность героя: участь Маракулина схожа с участью другого ремизовского героя Кости Клочкова, который задает вопрос, подобный маракулинскому - "зачем жить?". Костя думает, что он владеет временем, но в конце повести "Часы" выясняется, что время - ни что иное как чертова карусель.

Требуя освещения еще один вопрос: в чем видит Ремизов сущность мира, что это за "жизнь", соприкосновение с которой губительно для человека? Один из критиков пишет о ранних произведениях Ремизова следующее: "... в книжках Ремизова, каждое человеческое несчастье - цельное звено в длинной тягостной цепи событий, приводящих к мысли, не то что бы отвергающей мир, - нет, но просто не признающей за ним никакой цены и никакого смысла. Жизнь - даже не "дьяволов водевиль", а возмутительная, бесцельная случайность, в которую неизвестно зачем попадешь и откуда неведомо куда уходишь"<sup>33</sup>. О миро-

---

<sup>32</sup> Лев Шестов. Достоевский и Нитше /Философия трагедии/. СПб., 1903, стр. 120.

<sup>33</sup> В. Полонский-Тусин. Рецензия на книгу: Алексей Ремизов. Сочинения III. СПб., 1911. "Новая жизнь". СПб., 1911. № 2. стр. 302-303, 303.

ощущении Шестова Иванов-Разумник отзывается так: "... для него /т.е. для Шестова - прим.н./ ясно до осязаемости, что в мире есть какая-то непобедимая сила, давящая и уродующая человека..."<sup>34</sup> В философии Шестова, так же, как и в прозе Ремизова уделяется чрезвычайное внимание случайности. Это связано с критикой теории познания, но может быть объяснено и тем, что философ и писатель считают равноценной субстанцией как добро, так и зло. Эта мысль проникает уже в афоризмы "Апофеоза беспочвенности": "Очень часто приходит в голову мысль, что зло может быть не так уж ненужно, как это принято думать..."<sup>35</sup> Философ в своей книге о Толстом и Ницше заявляет, что зло нужно не меньше, если не больше, чем добро, и видит значение Ницше в том, что он был первым из философов, который протестовал против исключительности требования добра. Правда, в этом произведении Шестов дает и критику Ницше, считая, что последний недооценил добро, отнеся к нему не как к равноправному противнику, и таким образом его принцип "amor fati" в определенной мере утратил свою весомость<sup>36</sup>.

Отношение Ремизова к данной проблематике несколько иное. Мирозерцание писателя, как и мирозерцание русских символистов, характеризуется своеобразным дуализмом; православие Ремизова было "окрашено в манихейские тона"<sup>37</sup>. Писатель сознательно заимствует у еретиков-богомилов идею о

---

<sup>34</sup> Иванов-Разумник. О смысле жизни. стр. 216.

<sup>35</sup> Лев Шестов. Апофеоз беспочвенности. стр. 188.

<sup>36</sup> Лев Шестов. Добро в учении гр. Толстого и Фр. Ницше. СПб., 1900, стр. 190, 197, 208.

<sup>37</sup> Вступительная статья З.Г. Минц к "Переписке Ал. Блока с А.М. Ремизовым. /1905-1920/". В кни.: Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 2. "Литературное наследство". М., Изд. "Наука", 1981, стр. 63-82, 75.

том, что мир может быть в той же мере созданием Сатаны, как и Бога: все духовное в человеке от Бога, а все материальное - от Сатаны. Этот дуализм в чистой форме отражается в первую очередь в ремизовских пересказах апокрифических сюжетов, но эта мысль занимала Ремизова до конца жизни. Незадолго до смерти в 1957 году в своем дневнике Ремизов пишет: "Если только через отречения от мира путь познания Бога - стало быть, мир создание не божеское, - мир сотворил не Бог, а Сатана. Так верили болгарские богомилы"<sup>38</sup>. И следующая запись, сделанная через день: "И неужто мир, в котором живет существо - творение не Бога, а Сатаны. А отречение - единственный путь к Богу..."<sup>39</sup>. Такое понимание зла, восприятие его как метафизической сущности у Ремизова связано и с пониманием греха, в первую очередь первородного греха. В повести "Крестовые сестры" Маракулин осознает свое состояние "первородного бесправия", когда умирает кошка Мурка. Он видит в обреченности Мурки осуществление высшей правды, факт неискупленности изначального греха. По мнению Ремизова, человек обречен на свободу, следовательно и на грех, и несмотря на то, что человек не совершает никакого преступления, экзистенциальное существование изначальной греховности невозможно устранить. Поскольку в мире роковым образом смешаны добро и зло, в одной из сцен "Крестовых сестер", например, с неба глядит вниз на землю "Лих одноглазый", и видит, что земное существование пронизано бедой и страданиями. На первый взгляд кажется, что человечество отвергло благодать, но на самом деле оно находится в той стадии, которая как раз предшествует спасению: в "нулевой ситуации Голгофы", в том состоянии, когда человек с особенной остротой ощущает свою по-

---

<sup>38</sup> Н. Кодрянская. Алексей Ремизов. стр. 317.

<sup>39</sup> Там же, стр. 318.

кинутость Богом. Маленький человек, Маракулин тоже совершает свое "хождение по мукам" - жанровая структура повести напоминает пассионы. Образ "покинутого Богом человека", отставленность мира Богом - является постоянной темой Ремизова. Не только в художественном творчестве писателя, но и в дневниках и в письмах часто встречаются замечания, указывающие на это мироощущение. В своей книге Н. Резникова цитирует один фрагмент из письма Ремизова, в котором также выражена эта мысль. "Только Бог далек от нашей земной жизни и почти не принимает в ней участия. Какое-то огненное кольцо отделяет нашу землю от остального мира, где пребывает Бог"<sup>40</sup>. В дневнике Ремизова мы находим следующую запись: "... я представляю себе Бога, не деля на небеса и землю, а за квадратными верстами в ту и в другую сторону, в бесконечности - Его пребывание"<sup>41</sup>. Этот парадокс веры, который приводит к отчаянию, предвосхищает философию экзистенциализма так же, как ее предвосхищают аналогичные мысли С. Кьеркегора, согласно которым "между Богом и миром нет "посредничества"<sup>42</sup>.

В философии Шестова часто встречается и мысль "об отставленных Богом человеке и мире" /М. Хейдеггер/. В одном из афоризмов "Апофеоза беспочвенности" эта идея развернута парадоксально: "каждая почти жизнь может быть резюмирована в нескольких словах: человеку показали небо - и бросили в грязь"<sup>43</sup>. Эта идея развивается все же иным путем у Шестова, чем у Ремизова. В философии Шестова признание зла с необходимостью влечет за собой поиски Бога. Мы уже приводили протест философа против исключительности требования добра из книги "Добро в учении Гр. Толстого и Фр. Нитше". Путь Шес-

---

<sup>40</sup> Н. Резникова. Огненная память. стр. 131.

<sup>41</sup> Н. Кодрянская. стр. 85.

<sup>42</sup> S. Kierkegaard irásaiból. Budapest, 1969, стр. 277.

<sup>43</sup> Лев Шестов. Апофеоз беспочвенности, стр. 190.



това однозначен: если добро не Бог, оно не может быть смыслом жизни. "Нужно искать того, что выше сострадания выше добра. Нужно искать Бога"<sup>44</sup>. Искания Бога как духовный путь также не чужды экзистенциализму. Например, в своей философии К. Ясперс приходит к выводу, что абсолютная открытость вопроса о человеке и мире указывает на Бога.

Параллели и точки соприкосновения в концепциях человека и мира у Шестова и у Ремизова, проанализированные выше, важны не только потому, что предвещают некоторые идеи экзистенциализма, а иногда и совпадают с некоторыми из них, но и потому, что их анализ освещает основные проблемы творчества Ремизова, отдаляющие его в определенной мере от господствующего идейного и художественного направления эпохи - от символизма. В своем дневнике Ремизов проводит грань между самим собой и своими соратниками по символизму: "Крылатые Андрей Белый и Блок, а я с подрезанными на первый взгляд крыльями..."<sup>45</sup>. Как можно было бы истолковать поэтический символ Ремизова? Ответ на этот вопрос может дать определение ремизовского понимания искусства. Основой ремизовского "жизнетворчества" является "малый мир" /основное его стремление: "претворить быт в искусство"/. Это отгораживает писателя от "святого искусства" символистов-теургов. По мнению Ремизова, искусство не только не должно преобразовывать "жизнь", но писатель даже отказывается признать за искусством какую-либо цель<sup>46</sup>. В понимании Ремизова назначение искусства имеет не теургический, а экзистенциальный характер, а "призвание" художника заключается в том, чтобы вступить в сообщество с человечеством, обреченным на страдание.

---

<sup>44</sup> Лев Шестов. Добро в учении гр. Толстого и Фр. Нитше. стр. 208.

<sup>45</sup> Н. Кодрянская. стр. 128.

<sup>46</sup> З.Г. Минц. стр. 68.

Подводя итоги, можно сказать, что переосмысляемый в творчестве Ремизова шестовский "апофеоз беспочвенности", "уходящая из-под ног почва", "подрезанные крылья" - относятся к тем новым тенденциям в русском символизме, которые свидетельствуют об исканиях, аналогичных духовным поискам представителей экзистенциализма.

ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТИ В РАССКАЗЕ БУНИНА "ДЕЛО КОРНЕТА  
ЕЛАГИНА"

Ю. Катона

В исследованиях, посвященных изучению русской литературы конца XIX - начала XX века, стало общепринятым писать о том внимании, которое духовное наследие Вл. Соловьева оказало на младшее поколение русских символистов. Во многом это объясняется тем, что А. Блок и А. Белый в свое время неоднократно говорили и писали о нем и в романтическом увлечении "учителем", не побоявшись поставить под сомнение оригинальность собственного творчества, создали своеобразный "культ" Соловьева. Хотя Ив. Бунин, насколько нам известно, не высказывал своего отношения к Соловьеву, и, не располагая необходимыми сведениями, мы не беремся ни доказывать, ни оспаривать сам факт возможного непосредственного влияния, нам все же представляется, что духовная связь между Вл. Соловьевым и Ив. Буниным не менее очевидна, чем это можно утверждать по отношению, например, к Соловьеву и Блоку. Если попытаться свести "соловьевство" Блока к одному моменту, то можно сказать, что его поэзия связана с творчеством "учителя" образом "Прекрасной Дамы", "Вечной Женственности". Лирическое "Я" Блока - это рыцарь Прекрасной Дамы, для которого высшей целью, своеобразной "программой" является достижение "слияния" со своей Возлюбленной. Бунин же, в своей художественной практике воздерживающийся от каких-либо "программ", создает по преимуществу образы таких героев, для которых приобщенность к "всеединству", когда любовь не знает конфликтов, - не цель, не программа, а проявляющийся, несмотря на все противоречия жизни, опыт, помимо воли героев, опережая их сознательные намерения, предопределяющий их поведение.

У Соловьева София, направляющая героя на истинный путь, и опыт всеединства - т. е. усилия, предпринимаемые личностью для достижения единства, и изначальная приобщенность к единству - являются элементами одной и той же философской системы. Это оказывается возможным потому, что в своем учении Соловьев абсолютизирует значение личности и в соответствии с этим считает безусловной возможность примирения противоречий. Для двух же представителей последующего поколения, рисующих усилия личности в безличном, хаотическом, стихийном мире, два возможных способа приближения к истине отделяются друг от друга, сформулированная двойным образом истина становится двусмысленной, т.к. вера в абсолютные возможности личности оказывается поколебленной.

Хотя и Блок, и Бунин, будучи духовными наследниками Соловьева, ищут безусловного личностного решения, они все же опосредованно дают почувствовать относительность личностной позиции, показывая, какие самоуничтожающие усилия требуются от человека, если он, понуждаемый жадной самооправдания, выходит за пределы собственного опыта и свою изначальную позицию воспринимает в метафизическом плане.

В рассказах Бунина о столкновении личностной и безличностной проблематики чаще всего свидетельствует взаимодействие тем любви и смерти. Герои, занимающие личностную позицию, сталкиваясь с тем пластом, где господствуют безличные отношения, попадают в такое положение, когда они не могут осмыслить личностные мотивы. Те герои, которые, ощущая свою чуждость среде, вечно порождающей конфликтные ситуации, не пытаются понять природу этих конфликтов и преодолеть противоречие между собой и миром, оказываются способными уберечь целостность своей личности с помощью любви, опыта безусловного всеединства. Их протест против чуждого им безличного мира выражается в трагическомприятии смерти. Тем же героям, которые принимают вызов жизни и ищут путь индивидуального самоосуществления, грозит опасность превращения трагических личностных усилий в комедию, потери самих себя в безнадежной борьбе с безличной средой. Такова проблематика повести "Дело корнета

Елагина", написанной в 1924 году.<sup>1</sup> По своему обыкновению Бунин выбрал для этого произведения очень простой сюжет, банальную, на первый взгляд, историю связи молодого офицера и актрисы провинциального города, заканчивающуюся убийством. В ответ на вопрос, почему он убил Сосновскую, Елагин упорно твердил, что оба они - и он сам, и Сосновская были в "трагическом положении",<sup>2</sup> /282/, что они не видели никакого выхода, кроме смерти, и что, убивая Сосновскую, он лишь исполнил ее приказание.

Как они оказались в этом положении? Общность в характере и мироощущении Елагина и Сосновской заключается в трагическом переживании обоими противоречия между образом жизни и запросами каждого из них. Оба мучительно ощущают свою принадлежность к пошлому миру, и оба стремятся к чему-то иному. В своем дневнике Сосновская пишет: "Свет скучен, смертельно скучен, а душа моя стремится к чему-то необыкновенному"<sup>3</sup> /276/. Елагин же хочет "... схватить какой-то неуловимый мотив, который как будто где-то слышал, а его все нет и нет!"<sup>4</sup> /275/. Стремление к высокому, необыкновенному, поэтичному у двух героев одинаково, но у Елагина в этом стремлении выражается его желание воссоздать утерянное единство мира, обрести утраченную гармонию. Сосновская же, испытывая чувство душевной пустоты, заполняет ее романтическими идеалами, заимствованными из книг, пытаясь "построить" собственную личность.

Бегство от пошлости и "беспоэтичности" жизни проявляется у двух героев в различных формах. Сосновская хочет быть не такой, как все, старается быть загадочной и странной в глазах окружающих, чтобы опoэтизировать свою жизнь для

---

<sup>1</sup> И. А. Бунин. Собр. соч., т. 5. Москва, 1966. стр. 260-297. В дальнейшем цитаты из повести приводятся по этому изданию.

самой себя. "Ее жизнь, - твердила она, - жизнь Марии Сосновской никак не может быть обыкновенной и бесславной"<sup>5</sup> /277/. Актрисой она становится не случайно; причастность к искусству, несущему вечные ценности, и слава, уготованная тем, кто собственной жизнью утверждает эти ценности, должны сделать ее душу бессмертной. Но приобщение к искусству не дает ей того "необыкновенного", чего она ожидает, потому, что она, низводя искусство в сферу жизни, постоянно играла какую-нибудь роль, "...сама собой почти никогда не бывала"<sup>6</sup> /280/. Играя в жизни перед своими поклонниками, она достигает лишь того, что последние скоро осознают себя обманутыми: исчезает среда, принимающая ее поведение. "Играть, дразнить - это было ее постоянное занятие. Довести человека до бешенства нежными загадочными взглядами, многозначительными улыбками или грустным вздохом беззащитного ребенка - на это она была великая мастерица"<sup>7</sup> /280/. Помимо ее воли игра превращается в своеобразную муть среде, над которой она не может возвыситься. Жаждой бессмертия мотивизируется и тот культ смерти, который создает героиня. Став актрисой, она окружила себя эмблемами смерти, одну из комнат, полную оружием, отвела "специально для самоубийства"<sup>8</sup> /280/. Она любила ездить при лунном свете на кладбище и однажды уговорила Елагина отвезти ее в часовню, чтобы посмотреть на покойника. В ее пристрастии ко всему, что связано с уничтожением, проявляется одновременно и страх перед смертью, и желание постоянно помнить о ней. Эту странность Сосновской никто, кроме Елагина, не замечает. Мнение о мистифицированном характере ее отношения к смерти становится всеобщим, когда Сосновская заболевает от испуга после того, как на ней случайно загорелся пеньюар. Сама же Сосновская убеждается после этого происшествия в том, что смерть случайная, не ею самой избранная, не может быть для нее исходом.

В двойственном отношении актрисы к смерти обнаруживается противоречие между ее претензиями и действительным положением вещей: она желает смерти, чтобы исполняя главную роль в собственной трагедии, получить уверенность в том, что она является носителем духовных ценностей, но поскольку на самом деле это не так, смерть ей враждебна. Уничтожающей смерти она боится необыкновенно и, чтобы победить свой страх, сама ищет и торопит ее, идет ей навстречу, словно этим можно было бы предотвратить ее. Жалкая боязнь смерти обращает ее жажду умереть, чтобы в своей трагедии обрести бессмертие, в комедию.

С культом смерти связан и культ любви, поскольку и любовь должна, как этого хочет Сосновская, служить той же цели: обретению уверенности в том, что она является носителем духовных ценностей. Она не довольствуется чувством своих поклонников и, хотя и уверена в том, что на свете нет такого "любящего сердца", о котором она мечтает, все же настойчиво ищет его. Так же как для романтиков, для нее существует лишь духовная любовь: "Все, все требуют моего тела, а не души,"<sup>9</sup> /277/ - жалуется она, но духовная любовь, поднимающая человека над прозой жизни, для Сосновской, живущей лишь заимствованными идеалами, недостижима.

Знакомство с Елагиным открывает перед ней возможность превратить комедию ее жизни в трагедию. Для Елагина любовь - не средство самоосуществления. Любовь означает для него "отождествление" с любимой, питаемое надеждой на взаимное спасение от катастрофичности бытия. Елагин не просто смутно ощущает, как Сосновская, "беспозетичность" жизни он осознает скрытую неупорядоченность бытия, но не может заглушить свою тоску по гармонии. Чтобы избавиться от мучительного сознания, он целиком отдается развлечениям, но это не приносит облегчения. Ведь для таких натур и хмель, и музыка, и любовь в конце концов обманчивы, только углубляют это несказанное в своей остроте и в своем излишестве ощущение мира, жизни"<sup>10</sup> /287/. В любви к Сосновской он, так же как и в раз-

влечениях, ищет спасения и, поскольку он целиком отдается страсти, для него не существует двойственности души и тела. Он принимает Сосновскую как цельную натуру, в ее двусмысленной в глазах других поведении видит только искреннее стремление к идеалу. Каждый из них - "рок" для другого. Для Сосновской Елагин - "рок" потому, что, принимая всерьез ее банальную игру, он невольно способствует тому, что сама Сосновская окончательно убеждается в искусственности своего поведения. Для Елагина же любовь к Сосновской становится "роковой" потому, что в этой любви он переживает чувство окончательной безвыходности, разлада с миром, становясь сознательным носителем этого разлада. Встреча Сосновской с Елагиным создает такую ситуацию, при которой ее наигранное желание трагедии может осуществиться в действительности, превратиться в ее личную судьбу. В конце рассказа она ждет смерти от Елагина, который, убивая ее из любви к ней, тем самым дал бы ей возможность стать трагической героиней ее жизненной драмы: "Теперь уже конец комедиям. Ты можешь жить без меня?" Я ответил, что нет. - "Да, - сказала она, - я взяла всю твою душу, все твои мысли. Ты не колеблешься убить себя? А если так, возьми и меня с собой. Мне без тебя тоже не жить и, убивши меня, ты умрешь с сознанием, что я наконец уже вся твоя - и навеки"<sup>11</sup> /295/.

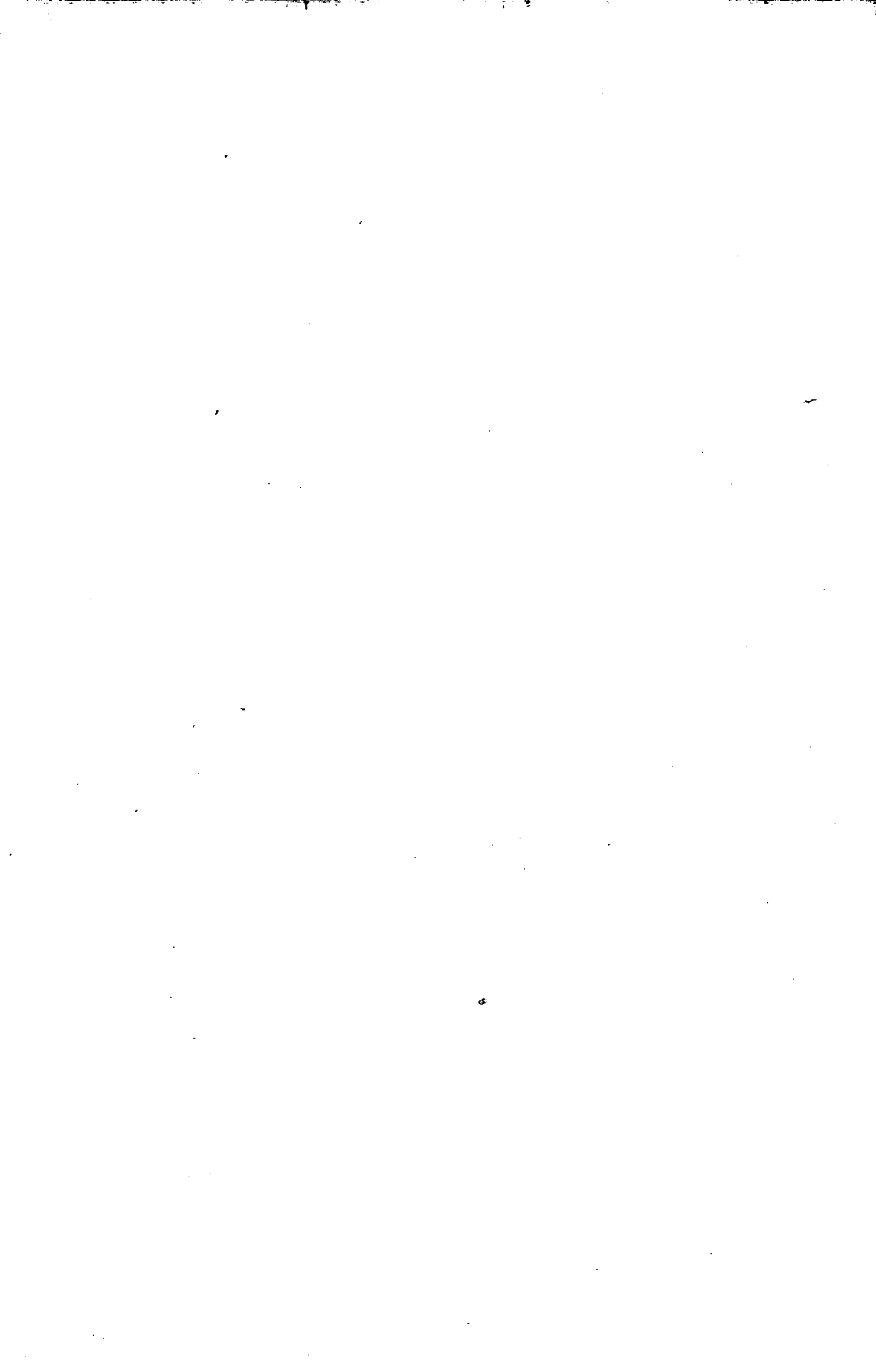
В момент гибели то, что составляло основу натуры Сосновской, приобретает однозначный смысл: именно тогда обнажается противоречие между ее банальностью и наигранной жаждой трагедии, которая получает оправдание, поскольку трагедия превращается в реальность. Смерть позволяет Сосновской возвыситься и над средой, и над самой собой, т.к. благодаря Елагину, который берется убить ее, она в действительности переживает силу любви и ужас смерти - то, что до сих пор, несмотря на все ее старания, ей не удавалось пережить. Хотя без своего партнера молодая актриса никогда не достигла бы трагических высот, ее роль в их общей судьбе далеко не пассивна: ведь это ее обаяние вызвало восхищение Елагина, и это она определила ту трагическую программу, которую он и выполнил, понуждаемый



страстью.

Несмотря на их уговор, Елагин не кончает жизнь самоубийством. "Когда я увидел ее мертвой, я забыл все в мире"<sup>12</sup> /297/, - говорит он своим судьям. Формальное нарушение обещания, абсолютное забвение себя, переживаемое убийцей, свидетельствует о его полном слиянии с любимой и, таким образом, о том, что субъективно убийца совершает одновременно с убийством и акт самоубийства. Для него перестает иметь значение, уничтожит он себя физически, или нет, т.к. в момент смерти Сосновской они становятся единым целым, и со смертью одного из возлюбленных заканчивается жизнь другого.

Если взглянуть на "дело" с точки зрения факторов, мотивирующих совместное решение героев уйти из жизни, то надо признать, что благодаря друг другу оба обрели самое важное: Сосновская - оправдание своего поведения и спасение от банальности; Елагин же - переживание всеединства, утраченную гармонию с миром. Если же иметь в виду судьбу Елагина, пережившего катастрофу и вынужденного стать убийцей, то мы должны признать, что эта судьба ужасна, т.к. она свидетельствует о том, что духовные запросы человека, находящегося в разладе с миром, требуют кровавой жертвы, уничтожая и самого носителя этих запросов.



"МАРУСЯ" ИЛИ "MA RUSSE"?

/Наблюдения над рассказом И. Бунина "Руся"/

В. Легради. - Г. А. Санто

"Руся" - произведение позднего периода творчества Бунина, которое часто упоминается, но очень неопределенно интерпретируется. Некоторые видят его достоинства в мастерстве психологического анализа<sup>1</sup>, А. Волков в книге "Проза Ивана Бунина" предполагает в нем реалистическое изображение обреченного на гибель дворянства<sup>2</sup>, В. Афанасьев уделяет несколько строк настроению таинственности, овевающему произведение, а также беспокойным картинам природы<sup>3</sup>, другие, например Дьердь Бакчи видят наиболее существенные черты рассказа в характерной для позднего Бунина эротике и изображении любовных конфликтов<sup>4</sup>.

Но всего этого недостаточно даже в том случае, если мы коснемся лишь внешних слоев рассказа, начав просто с его фабулы. В поезде, идущем в Севастополь и остановившемся на разъезде, главный герой новеллы вспоминает события двадцатилетней давности, которые произошли с ним в этих местах. Будучи домашним учителем в семье одного помещика, он влюбился в сестру своего ученика, Марусю, которую все называли Русей. Они должны были скрывать свою любовь от ревливой и сумасшедшей матери и поэтому встречались или в часы послеобеденного отдыха или ночью на берегу таинственно мерцавшего болотистого пруда. Но следившая за ними мать раскрыла их

---

<sup>1</sup> М. Варга - Н. Секей - М. Тетени. Русская новеллистика советской эпохи. Будапешт, 1975, стр. 42.

<sup>2</sup> А. Волков. Проза Ивана Бунина. М., 1969, стр. 331, 334-335.

<sup>3</sup> В. Афанасьев. И. А. Бунин. М., 1966, стр. 366.

<sup>4</sup> Bakcsi György. Forradalmak, háborúk, irodalom. Bp., 1976, стр. 84.

связь и после театральной сцены изгнания героя навек разлучила влюбленных. Дочь выбрала не домашнего учителя, а осталась с матерью, грозившей покончить с собой.

Уже Выготский в связи с анализом рассказа "Легкое дыхание" указал на то, что фабула у Бунина играет подчиненную роль.<sup>5</sup> Гораздо более важное значение имеют в его произведениях обильно встречающиеся у него детали и мотивы - В. Келдыш называет их "импрессионистичными"<sup>6</sup> -, которые лишь внешне кажутся хаотичными и беспорядочными, на самом же деле логически строго связаны друг с другом.

Данный рассказ Бунина мы также не поймем, не раскрыв системы сцеплений вокруг мотива имени Руси, вынесенного в заглавие рассказа. В театральной сцене разрыва мать кричит герою: "Негодяй, ей не быть твоею!" Притяжательное местоимение второго лица, звучащее в конце этой тирады, обретает поразительное значение, если мы сравним его с другим "тяжением", заключающимся в объяснении имени Руси, данным главным героем:

- " - А как ее звали?
- Руся.
- Это что же за имя?
- Очень простое - Маруся."

Частичка "Ма" в имени Маруси есть здесь не что иное, как притяжательное местоимение первого лица женского рода по-французски, которая в оппозиции с русской формой "твоя" "Ма-Руся" - "твоя Руся", как будто спорит о принадлежности Руси кому-то. Но русская "Маруся" в приблизительной французской транскрипции дает "Ma Russe", т.е. "Моя Россия", что переводит все произведение в новую плоскость аллегорического значения!...

---

<sup>5</sup> L. Vigotszkij. Művészetpszichológia. Бр., 1968, стр. 239-264.

<sup>6</sup> В. Келдыш. Русский реализм начала XX века. М., 1975, стр. 130.

На первый взгляд все это, может быть, звучит неправдоподобно. Но не нужно забывать, что Бунин пишет рассказ после многолетнего пребывания за границей, во Франции и, как мы убедимся впоследствии, он во многих местах позаботился о том, чтобы превратить возникшее в читателе подозрение в достоверность. Например, и тогда, когда он описывает одежду Руси: "Носила желтый ситцевый сарафан и крестьянские чулки на босу ногу", на что жена героя рассказа насмешливо замечает: "Тоже, значит, в русском стиле?"

Внешность Руси иконописна /"Да она и сама была живописна, даже иконописна"/, с чем опять-таки в тонкой оппозиции находится высказывание рассказчика, относящееся к главному герою, что "через неделю он был безобразно/т.е. скорее "безобразно", без "иконы" и "Руси" и "России"/ выгнан из дому". О наделенной русскими, народными чертами, ходящей в сарафане, иконописной Русе мы узнаем, что "на теле у нее... было много маленьких родинок", где форма "родинка" опять ассоциируется со словом "родина". И. Бунин снова очень тонко обозначает пространственный характер "родинки-родины", когда пишет об "индусской бледности" Руси /"Она была бледна какой-то индусской бледностью, родинки на ее лице стали бледней..."/. Эта "индусская бледность" намекает не только на восточный характер Руси /мы знаем, что мать ее "княжна с восточной кровью"/, но скорее приближает значение формы "родинка" к пространственному, "географическому" понятию "родины".

После первого сближения герой не смеет коснуться Руси: "Он больше не смел касаться ее..." Мы также почти не смеем сослаться на строку Блока: "Ты и во сне необычайна - Твоей одежды не коснусь...", из стихотворения по странному совпадению носящего название "Русь", в котором встречаются и два других важных мотива рассказа, "болото" и "журавли": "Русь опоясана реками - И дебрями окружена - С болотами и журавлями - И с мутным взором колдуна..."

"Если же кто-либо сомневается в том, что поздний Бунин сознательно обращался к творчеству Блока, только потому, что в ранние годы он чуждался Блока и символистов, пусть прочтет

стихотворение позднего Бунина "Ночь", которое и в композиции, и во многих мотивах напоминает знаменитое стихотворение Блока "Ночь, улица, фонарь, аптека..."<sup>7</sup>

Рассказ содержит целый ряд литературных реминисценций: в мотиве "мезонина", в парафразах типа "она уходила к себе в мезонин", в занятиях Руси живописью и судьбе молодых героев нельзя не обнаружить намеки на Чехова, вернее, на его "Дом с мезонином".

Можно было бы продолжить, но и приведенные примеры вполне убедительно доказывают, почему стала Руся для героя "совсем новым существом", делают более понятным, почему "в одиннадцатом часу", т.е. незадолго до "конца" остановился поезд на пути из Москвы в Севастополь, почему ему пришлось расстаться с Русей "целых двадцать лет тому назад". Ведь Бунин пишет рассказ в 1940 году, т.е. как раз через двадцать лет после своего отъезда в эмиграцию. /Между прочим это тоже подтверждает аллегорическое значение рассказа, ведь если бы А. Волков и думающие с ним одинаково были правы, то относительно 1920 года писатель совсем в иных реалистических картинах должен был бы изобразить "материальное и духовное разложение обреченного на гибель дворянства"/.

С точки зрения фабулы, т.е. поверхностных слоев рассказа сумасшедшая мать действительно неожиданно нападает на забывшихся влюбленных. Но, исследуя систему мотивов "линии угрозы" в рассказе, мы убедимся, что Бунин вполне сознательно подготавливает гротескную и болезненную сцену их вынужденного разрыва.

Внезапное появление испугавшего влюбленных петуха сопровождают та же обстановка и те же события, что и неожиданное появление на сцене матери:

---

<sup>7</sup> Ср., И. Бунин. Избранное. М., 1977, стр. 252.

"Как страшно испугал его и ее какой-то черный с металлически-зеленым отливом петух в большой огненной короне, вдруг... вбежавший из сада со стуком коготков по полу в ту самую горячую минуту, когда они забили всякую осторожность".

В описании появления матери целый ряд черт переключается с этой сценой:

"Вдруг послышались мягко бегущие шаги и на пороге встала в черном ... халате... мать. Черные глаза ее трагически сверкали... /Она/ оглушительно выстрелила из старинного пистолета..."

Как видим, петух-"черный, с металлически-зеленым отливом", где слово "металлически" как бы предваряет металл пистолета, также как эпитет "огненный" в описании гребешка петуха - вспышку выстрела. Мать ударила молодого человека в лоб, т.е. "стукнула", что, по-видимому, связано "со стуком коготков" петуха.

Молодой человек и Руся потому не почувствовали угрожающей им опасности, что были "слепы", потому что "кругом все слепило теплым серебром", потому что катались они на лодке вдоль берегов, покрытых "куриной/!/ слепотой"...

"Ужас" присутствует повсюду, так и в образе испугавшего Русю ужа: "Ох, какая гадость! Недаром слово ужас происходит от ужа. Они у нас тут повсюду; и в саду, и под домом..."

"Ужас" этимологически, конечно, ничего общего не имеет со словом "уж"<sup>8</sup>, и их сопоставление лишь прием писателя, с помощью которого он обозначает повсюду подстерегающий страх, вернее ужас. И в ночном лесу постоянно что-то шуршало, пробиралось /"Иногда там что-то осторожно шуршало... И все где-то что-то шуршало, ползало, пробиралось"/, и это могло быть ужом, змеей. Руся страшно любит по ночам купаться, ей хочется болтать страшные глупости, молодого человека она называет "ужасно глупым", а он в конце событий "ошеломлен ужасом совершенно внезапной разлуки".

---

<sup>8</sup> Ср., Макс Фасмер. Этимологический словарь русского языка. т. 4. М., 1973, стр. 150-151.

Во время любовных свиданий по ночам Русе кажется, что из таинственно освещенного леса за болотом "выходит... козерог, стоит и смотрит". Мотив вспыхивающих в болоте или в лесу у воды огней можно встретить у многих писателей, например у Бальмонта в "Камышах", у Блока в цикле "Пузыри земли", у Короленко в аллегории "Огоньки", у Ремизова и т.д.

Козерог напоминает ужасного серого зверя, явившегося Наталье во сне /"Суходол"/, бросающегося на девушку во сне серого козла, сущность которого проясняется с появлением в освещенной таинственными вспышками ночи белого монаха, горбатого и отвратительного Юшки, когда ужасный сон Натальи становится явью. И здесь мы встречаемся с мотивом таинственно вспыхивающих огней.

Мотивы угрозы повторяются и в других произведениях Бунина, и их существенное тождество поясняет в "Суходоле" сам писатель: "Уже все понимали теперь: по ночам вселяется в дом сам дьявол... А кто же этот эмий, как не черт, не тот серый козел".

К этому можно добавить "признание" матери Руси: "Я все поняла! Я чувствовала! Я следила! - и картина станет полной: мотивы матери, ужа, эмия эдемского, ужаса, петуха, козерога, черта тесно соединяются, служа "синонимами" друг друга, и все вместе символизируют то угрожающее несчастье, которое разлучит героя с его любимой Русей.

Нам кажется относительно понятным смысл всего этого, вместе с оттенками политического значения. Поскольку речь идет о Бунине, это не кажется удивительным. Здесь находит выражение его амбивалентное отношение к России, одновременно и любовь, и отталкивание как со стороны писателя, так и со стороны России, которое сопровождает творчество писателя со времени "Деревни". Оно сжато выражено в сцене, где Руся стоит на коленях перед журавлями: эти журавли "с одного удара убивают ужей", и в этом плане они как бы противопоставлены ужам /даже звуковая форма слова "ужи" составляет противоположность слову "журавли", представляя собой как бы



зеркальное отражение: "уж" - "жу-"/. Но эти же журавли  
вбирают в себя целый ряд мотивов темы "ужаса":

<u>чешуйчатые</u> трости	-	уж
<u>черные</u> и <u>зеленоватые</u> трости,		
<u>стальное</u> оперенье, <u>когти</u>	-	петух
темно-серый раек	-	серый козерог

Русины шаги /"мягко и легко разбежавшись" / напоминают  
походку матери /"вдруг слышались мягко бегущие шаги...  
на пороге встала послоумная мать"/. Уверяющая героя в своей  
любви и выбирающая мать Руся, убивающие ужей и носящие на с  
себе признаки "ужеи" журавли связаны со своеобразным пони-  
манием Буниным России, по словам которого "народ сам сказал  
про себя: "Из нас, как из дерева - и дубина, и икона".<sup>9</sup>

В заключение отметим, что выводы этого далеко непол-  
ного анализа "Руси" можно применить к ряду рассказов сбор-  
ника "Темные аллеи", таких, как "Красавица", "Дурочка",  
"Волки", "Таня" и другие. Мы убеждены, что эти рассказы  
можно понимать не только как "вечное противоречие между  
женщиной и мужчиной", но в той же мере и как аллегорически  
выраженное, своеобразное отношение Бунина к Русе-Руси,  
т.е. к России.

---

<sup>9</sup> Ср., О. Михайлов. Иван Алексеевич Бунин. М., 1967,  
стр. 102.



"Экспериментальный роман" и роман Б. Пильняка "Голый год"

И. Баги

Один из самых важных вопросов, возникающих в связи с произведением Б. Пильняка "Голый год", является вопрос жанра. В критической литературе роман Пильняка чаще всего называют "экспериментальным романом". В чем же состоит сущность тех "экспериментов", в результате которых было создано произведение необыкновенное в своем роде, но которое все же можно назвать романом? Цель нашей статьи - найти ответ на этот вопрос, обратившись к некоторым особенностям структуры романа.

При изучении литературы начала XX века исследователи подчеркивают как резкое изменение внутри жанров произведений, так и смещение границ между ними. Очень трудно, почти невозможно давать точное определение жанров произведений, поскольку все меньше сохраняется "ощущение жанра"<sup>1</sup>. Это касается и проблемы романа, особенно в том случае, когда мы изучаем его как неизменную, неподвижную систему, ведь "вся суть новой конструкции может быть в новом использовании старых примеров, в их новом конструктивном значении, а оно-то и выпадает из поля зрения при 'статическом' рассмотрении"<sup>2</sup>. Поэтому в данной статье мы постараемся подойти к изучению романа как динамической конструкции.

Роман Пильняка, как произведение переходной эпохи, с необходимостью обнаруживает самые значительные признаки этого изменения. В результате нового "конструктивного

---

<sup>1</sup> Ю. Тынянов. Литературный факт. ЛЕФ, 1924. № 2. стр. 102.

<sup>2</sup> Там же, стр. 102.

принципа", выработанного Пильняком - который строит свой роман и на совершенно новом "жизненном материале", - создается новая, оригинальная разновидность жанра.

Новое взаимоотношение "конструктивного принципа" и "материала" проявляет себя в возникновении структуры, которую можно считать самой репрезентативной в ранней советской, так. наз. "авангардистской" прозе.<sup>3</sup>

С этой точки зрения изучает роман и А. Флакер, который отмечает, что в авангардистской прозе акцентируется не результат, а процесс; отрицание, а не утверждение, в результате чего возникают новые конструкции.<sup>4</sup> Самым главным элементом этих конструкций Флакер считает их "открытую структуру" /которая не была присуща произведениям XIX века/, т.е. стремление создать модель, в которой доминирует многозначность и равноценность явлений, и которая выражает новое мировосприятие не только на семантическом, но и на коммуникативном уровне произведения.

Это "незавершенность" и "динамизм" становятся самыми важными факторами новой прозаической конструкции, с помощью которых художник строит своеобразную "полифоническую" модель мира. Поскольку произведение не представляет собой "завершенного" и "симметрического" единства - оно оказывается способным выразить динамическое, неоднозначное миропонимание.

Б. Пильняк строит модель дисгармоничного мира, такую конструкцию, где целое состоит из отрывков, несвязанных друг с другом фрагментов. В. Шкловский в своей работе, написанной о Пильняке подчеркивает: "Для Пильняка основной интерес построения вещей состоит в фактической значимости

<sup>3</sup> О русском литературном авангарде см. работы И. Смирнова, J. Holthusen, A. Flaker, Bojtár E.

<sup>4</sup> A. Flaker. Az orosz avantgarde kérdéséhez.in.: "Az Újnak tenni hitet". Tanulmányok a szocialista irodalom történetéből. Akadémiai Kiadó. Bp., 1977. 394. o.

отдельных кусков и в способе их склеивания"<sup>5</sup>. Писатель не систематизирует эти фрагменты, не дает их иерархии, ведь именно эта неиерархичность, "плодотворная беспорядочность"<sup>6</sup> - как ее называет И. Есо - обеспечивает открытость, многозначность произведения. Определенные семантические единицы романа в разном контексте открывают все новые и новые, в равной мере приемлемые возможности интерпретации, и много-сторонне освещают "главную тему" - обозначенную уже в самом названии - Россию революционного 19-го года.

Для "Голого года" характерна такая полифоническая структура, в которой разные аспекты восприятия мира выявляются не в системе характеров и не в последовательности действия: действие в романе распадается на внешне независимые друг от друга события, а герои подчинены другим конструктивным элементам романа.

Изучая структурные особенности авангардистского романа, мы должны остановиться и на новом понимании "художественного целого" произведения, согласно которому художественное произведение является всего лишь фрагментом, одним из проявлений намерения художника все охватить, показать, создать - т.е. художник сознательно строит свое произведение как "отрывок", "фрагмент", "эскиз". Таким образом художник авангарда утверждает, что "художественное целое" уже не тождественно "законченности" произведения - акцент переносится на несамостоятельность, случайность, фрагментарность.<sup>7</sup>

Незамкнутость пильняковской конструкции продиктована и стремлением автора ориентировать читателя на определенное восприятие произведения: читатель должен смотреть на произведение не как на "отражение" или "изображение", а как на "прямое продолжение" жизни с тем, чтобы он мог, с полным правом используя все возможные комбинации, сам создать прием-

<sup>5</sup> В. Шкловский. О Пильняке. ЛЕФ, 1925. № 3. стр. 127.

<sup>6</sup> И. Есо. A nyitott mű. "Gondolat". Бп., 1976. 12. о.

<sup>7</sup> Об этом см. работу Szilágyi A. Pílnyak prózája. "Valóság", 1981. № 9. 42. о.

лемое для него художественное целое.

Таким образом принцип поэтики Пильняка - в противовес традиционным эпическим нормам - обусловлен признанием относительности, незавершенности художественного произведения, как это сформулировал и сам Пильняк в конце своего рассказа "Три брата": "Здесь я кончаю свой рассказ. Дело в том, что если искусство все, что я взял из жизни и слил в слова, как это есть для меня, то каждый рассказ бесконечен, как беспредельна жизнь."<sup>8</sup>

В конечном счете этим объясняется и сознательная фрагментарность, калейдоскопность, мозаичность романа. А. Воронский, один из самых тонких критиков Пильняка, пишет: "Он весь из кусочков, а часто это - записная книжка художника. Самая разбросанность, расколотость стиля, перебивка тем как нельзя лучше подходят к этому жадному стремлению за все ухватиться, все передать, хотя бы в сыром виде."<sup>9</sup>

Однако, живущие на первый взгляд самостоятельной жизнью фрагменты оказываются рядом в результате определенного построения, с помощью применения самых разных композиционных приемов. Эта сознательность, конструктивность отражается и в специально подчеркнутом порядке глав, в их точных названиях, в их нумерации, в их дальнейшем расчленении /Нпр. "Глава VI, предпоследняя. Большевики, триптих второй"/.

Это строгое построение, соблюдение пропорций свидетельствует о том, как важна для автора сама "конструкция" и как становится этот так наз. "формальный" элемент значительным фактором и в семантическом отношении.

---

<sup>8</sup> Б. Пильняк. "Три брата". "Красная новь", 1924. кн. первая, стр. 3.

<sup>9</sup> А. Воронский. На перевале /Дела литературные/. "Красная новь", 1923. кн. 6., стр. 315.

Из всего сказанного следует, что роман Пильняка - подобно экспериментам в прозе представителей авангарда начала XX века - принес с собой изменение в области построения действия и характеров при сравнении с русской художественной прозой XIX века. Для выявления отношений между событиями, отдельными явлениями традиционные художественные приемы оказываются недейственными - их функцию берут на себя другие, подчеркивающие конструктивный характер романа, элементы и приемы.

Характерный лишь для авангарда организующий роман прием - называемый А. Флакером аналитически-конструктивным приемом - основывается на "обнажении" разных, относящихся к одному и тому же предмету точек зрения. Именно так организуются в произведении отдельные тематические ряды действий, которые служат - по сравнению с традиционным действием - не описанию или изображению какой-либо истории, события или ряда событий, а выявлению одной определенной, оценочно-ориентированной точки зрения. В результате объединения и противопоставления тематических единиц проявляются те аспекты, по которым с разных сторон, с разных точек зрения освещается тот же предмет, осмысливается данная связь.

Разные типы представлений о мире Пильняк связывает по преимуществу с определенными "формами существования". Эти типы видения в то же время обуславливают оформление какой-либо "культурной модели"<sup>10</sup>, носителем которой является либо коллектив, либо определенные фигуры. Тематические единицы романа связываются тоже по этому принципу - таким образом место единого действия занимают эпизоды, которые обусловлены разными типами видения мира /связанными с определенной формой существования и его переживанием/, и иллюстрируют их на уровне событий.

---

<sup>10</sup> I. Verg. Пильняк и Достоевский /На материале романа "Голый год"/ - в рукописи.

В поворотные моменты истории, в кризисные эпохи особенно действенным является такой писательский замысел, согласно которому дать адекватную картину мира можно только с помощью "творческой хватки", проникновения в дух самого времени. Писатель должен дать свою эпоху в разрезе, в котором - в результате распада традиционной и отсутствия новой ценностной системы - рядом живут, обнаруживают себя самые противоположные идеи, создающие пестрый, динамичный, неповторимый мир мгновения. Целый ряд писателей 20-х годов разделял точку зрения Замятин - "революцию нельзя взять сюжетом в эпоху течения ее", - выражая этим сомнение в возможности описания, изображения мира на уровне событий. Непосредственная действительность революции и гражданской войны дает такое сложное переплетение отношений и противоречий, к систематизации которых художник данного - настоящего - времени еще неспособен, его целью является фиксирование момента, показ возможностей, овладение "духом" времени. Поэтому отдельные события не являются частями какой-то "описываемой", "реальной" истории, это скорее фрагменты, разнородные куски самой жизни.

В показанных в романе формах существования также воплощаются отдельные элементы этого хаотичного, взорванного революцией мира, иллюстрируя разные подходы, отношения к нему. Это же характеризует и героев романа, олицетворяющих собой разные типы "переживания существования".

Короткие прозаические произведения Пильняка, написанные до появления "Голого года", уже показывают, что для автора решающим фактором при создании героев является не "полнота" личности, не судьба, жизненный путь героев, а определенное переживание ими существования, определенное "состояние" личности. Судьба героев интересна только в том отношении, в каком пережитая ими жизненная ситуация трансформируется в определенное состояние существования, в каком их поступки, мысли могут считаться атрибутами определенного взгляда на мир. Этот метод обнаруживает сходство с новыми методами западно-европейской прозы на рубеже веков и первых десятилетий XX века: прежде всего в своей ориентации на



"переживание существования" и на использование необходимых для выражения этой ориентации новых поэтических приемов.

В большинстве романов первых десятилетий XX века герой больше не является личностью, "тотальностью", здесь больше нет складывающейся из индивидуальных черт "формулы" личности, но герой сам является частью этого постоянно изменяющегося, распадающегося мира, - "вариацией на тему", всего лишь определенной моделью. Ни в описании внешности, ни в раскрытии внутреннего мира героев писатель не стремится подчеркнуть целостность и неповторимость личности, наоборот, он создает такую систему отношений, в которой преобладает герой как схема, шаблон, прототип. Не случайно, что одним из излюбленных приемов авангарда является цитация, переосмысление разных поэтических систем по преимуществу полемического характера, "возрождение" уже созданных литературных героев, новое наполнение представленной ими модели - с акцентированием /часто и в самом названии/ принципа моделирования. Поступки, опосредованные и непосредственные действия героев в этом отношении приобретают свой конечный смысл - они репрезентируют не определенную стадию развития характера героя, а истолковываются как какой-либо вариант показанных автором возможностей.

В романе Пильняка эти возможности, варианты переживания, осмысления мира вызывают к жизни самого героя. Писатель конструирует его для определенной модели, создает не личность /поэтому мы не говорим о "настоящем" герое/, а формирует, констатирует определенное состояние личности, объективирует один возможный вариант осмысления мира. Поэтому фигуры часто схематичны, служат всего лишь /определенными/ сигналами - ведь они интересуют художника только в одном определенном аспекте. В некоторые моменты они могут играть и центральную роль, но что касается системы романа в целом, то в большинстве случаев они не имеют выделяющей их функции, равноценны с другими фигурами, являясь только голосами в сложной полифонической структуре произведения. "Неоформленность" подчеркивает доминирование данной формы поведения - их внешние и внутренние черты не создают целостной личности, а выступают как

иллюстрация той выделенной точки зрения, для представительства которой писатель их создал. Эта деперсонализация также служит выделению и максимальному использованию пильняковского конструктивного принципа, созданию романа как определенной структуры, где ментальность героев действительна только внутри структуры текста, а не в прямом соотношении с определенными сферами действительности. В. Гофман пишет: "Это даже не плоскостные неподвижные депсихологизированные герои почти всей современной прозы, а тени героев, элементарные алгебраические знаки, взятые в самом абстрактном плане".<sup>11</sup> Та фигура, на которой в определенный момент сосредоточивается внимание автора, является только одним из "кадров" в ряду событий, и это позволяет автору делать героя то одним из полюсов диалога, то субъектом внутреннего монолога. Столкновение идей проектируется во все сферы и уровни произведения, в результате чего фигуры интересны только в тех временных и пространственных координатах, когда представленная ими идея освещается, и - хоть на минуту - выдвигается на первый план. "Герои символизируют тематические 'тезы' автора. Они - иллюстрация, пример. У них нет психологии и нет судьбы - они приготовлены обслуживать тему, как диапозитивы научно-популярную лекцию".<sup>12</sup>

Создавая свои фигуры, предназначенные для представления разных типов осмысления мира, Пильняк указывает на разные возможности соотношений коллективного и индивидуального бытия - и тем самым дает и разные вариации осмысления революции. С этой точки зрения и отличаются друг от друга "князья", "пророки", "анархисты", "коммунисты", "большевики". Основой этого разграничения служат специфические переживания существования, объединяющие отдельные фигуры романа в одну определенную группу. Эти переживания существования берут свое начало в пере-

<sup>11</sup> В. Гофман. Место Пильняка. in: Мастера современной литературы. Статьи и материалы. Л. "Academia", 1928. т. 3. стр. 19.

<sup>12</sup> Там же, стр. 19.

живаниях космического взрыва, революции, в исчезновении противостояния человека миру, в беспредельности возможностей, в своеобразных взаимоотношениях коллектива и индивидуума. /В данной статье мы не имеем возможности подробно осветить эти вопросы/.

При анализе сложной внутренней конструкции романа надо уделить особое внимание особенностям повествовательной структуры, прежде всего это касается позиции повествователя. Разнообразие взаимоотношений повествователя и "изображаемого" мира, множественность точек зрения повествователя открывают новые возможности для построения семантически дифференцированного мира романа.

Роман строится на постоянном чередовании точек зрения повествователя. На смену статической повествовательной позиции приходит динамическая - множество точек зрения; на смену единому взгляду - который проявлял себя раньше в неизменной авторской оценке - полифония возможностей интерпретации.

Повествователь у Пильняка то посторонний, то близкий свидетель или участник событий, насмешливо пренебрежительный или наоборот, патетически восхваляющий. Новым является и "фиктивность" авторской позиции, также, как и монтирование в текст "внетекстовых", казалось бы независимых от повествователя замечаний, или частые уточняющие, объясняющие "отступления", идущие от самого автора. Проникновение авторского голоса во внутренний мир романа демонстрирует прием вовлечения авторских "сносок" в фиктивную систему произведения. Параллельно с этим открывается возможность и для применения другого оригинального приема: монтирование в текст романа материалов не являющихся фиктивными по своей природе, и становящихся фиктивными в ткани романа, или внутренняя цитация, которая объективирует материал, данный первоначально как фиктивный. Эти новые отношения факта и фикции исходят из самой ориентации романа.

Возникновение "динамической речевой конструкции" /по определению Ю. Тынянова/ объясняется новым пониманием "материала", конструированием еще не ставшей автоматической,

а "гибкой" структуры романа, применением соответствующих этой структуре поэтических приемов. В зависимости от этого происходит переосмысление статуса повествователя в романе - поскольку чередование внутренней и внешней /по отношению к "действию"/ повествовательной позиции, переплетение голов, изменение взглядов и угла зрения влекли за собой расширение компетенции повествователя.

Непосредственно-авторское повествование тоже не представляет собой единства. Отсутствие последовательности в разворачивании сюжета, множество рассказчиков, переплетение временных плоскостей влияет и на авторский голос. Таким образом, авторский голос является не только одним из голосов романа, но и сам меняется в зависимости от окружения и от той функции, в которой он выступает.

Особую роль играет в романе распространенная в 20-е годы разновидность повествовательной техники - т.п. "сказовая форма". Функция этой формы в романе - усиление конкретности повествования, стремление придать ему характер "his et nunc", выделение каких-либо характерных черт рассказчика, таких как своеобразная манера речи, особенное произношение, или несоблюдение грамматических правил, живая, разговорная интонация.

Подводя итоги сказанному, можно отметить, что в романе Пильняка - поскольку в нем разрушается линейность временного плана - исторические события помещаются в сферу внеисторических взаимозависимостей, пространство дробится и вводятся различные точки зрения повествователей, место "описания" и "изображения" занимает воспроизведение, проникновение, воплощение, на место "репродукции" приходит "продукция" - своеобразное пересоздание мира.

Динамика романного мира рождается не из смены событий или течений диалогов, а из других особенностей оформления материала, которые делают само описание живым и динамичным.

Трансформация традиционного принципа построения романа - в частности у Пильняка - исходит из нового типа видения мира. Воспроизводя мир, писатель запечатлевает в первую очередь не события прошлого и настоящего, а делает "мгновенные

снимки", которые, сводя в одну точку прошлое, настоящее и будущее, вызывают ощущение "вечного бытия" и "мгновенной вечности". Так возникает, характерная для Пильняка, дифференцированная точка зрения и оригинальное полифоническое представление о мире, которые рождаются из отрицания любых абсолютов, из отказа от принципа иерархичности мира.

В произведении нет "конца", решения, однозначного выхода - его открытостью оправдывается "существование" возможностей, пребывание мира в процессе становления, многоплановость затронутых сфер действительности, отсутствие стабильной системы ценностей, разрыв с традициями, ощущение дисгармоничности бытия, потеря уверенности. Все это такие переживания, на которых строится художественная система писателя. Поэтому и само художественное произведение не может быть абсолютным и "завершенным", свидетельством чему являются главные опорные пункты конструкции, структурообразующие элементы, факторы, обеспечивающие поэтико-семантическое единство романа.

Сказанное выше делает роман Пильняка одной из возможных моделей литературного произведения европейского авангарда.



ЛИРИЧЕСКОЕ "САМОВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ" КАК  
ПРИЕМ СОЗДАНИЯ ЦИКЛОВ В ПОЭЗИИ МАЯКОВСКОГО  
/На материале поэмы "Про это"/

Е. Сирмаи

/цикл, цикличность/

Упомянутый в заглавии термин "цикл" употребляется не в привычном для истории литературы значении: я рассматриваю цикл не как сознательно составленную поэтом серию произведений, а в том понимании, которое придавал циклам Якобсон. Роман Якобсон в своей статье "Новые строки Маяковского" резко противопоставляет "социальные" и "лирические" этапы в поэзии Маяковского. Он относит к циклам те произведения, которые возникли приблизительно в одно и то же время и периодически чередуются с произведениями политической тематики. Якобсон выделяет 4 таких цикла "любовной лирики": 1/ самый ранний период 1914-1915 гг. /Куда относятся: "Облако в штанах", "Флейта-позвоночник", "Ко всему", "Вместо письма", "Дон Жуан"/; 2/ "Человек" /1917 г./; 3/ поэмы "Люблю", "Про это"; 4/ произведения последнего периода - "Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви", "Письмо Татьяне Яковлевой" и "отрывочные наброски" 1930-го года<sup>1</sup>. Предположенная Якобсоном лишь по тематической тождественности цикличность отделяет определенно вырисовывающиеся периоды в творчестве Маяковского. Внутрицикличная и внецикличная система аллюзий существует не только на тематическом уровне, но реализуется и на более глубоких поэтических уровнях, потому что сама эта система аллюзий определяется одним периодически возвращающимся и, в основном, тождественным "положением" поэтического сознания.

---

<sup>1</sup> Р. Якобсон. Новые строки Маяковского. В сб.: Русский литературный архив. Нью-Йорк, 1956, стр. 180-202.

/аллюзия, самоссылка, самовоспроизведение/

Циклы, рассматриваемые в понимании Jakobson, состоят из инконгруэнтной поэтически конструированных "я"<sup>2</sup>. Так становится важнейшим приемом возвышения инконгруэнтности на поэтический уровень создание тесной сети аллюзий в стиховом материале циклов. Неоднородная и сама по себе сеть аллюзий, связывая разные поэтически конструированные "я", является организующим фактором. Сеть аллюзий "туда и обратно" наиболее отчетливо проявляется в поэме "Про это", поэтому примеры для иллюстрации приводятся по этому произведению. Внутри сплетения аллюзий мы можем различать внешнюю систему аллюзий, под которыми разумеются культурно-эмблематические ассоциации. Сюда принадлежат те ссылки на русскую или мировую литературу, которые относятся, с одной стороны, к *ethos* или к фигурации поэта-предшественника, а с другой стороны, ассоциируются посредством ситуативной тождественности данного произведения и поэмы "Про это".

/строки в рукописи "Всехние родители"/:

Поэтовы  
штучки думаешь.  
Ленский  
второе Облако в штанах.<sup>3</sup>

/ряд пушкинских ассоциаций продолжается связыванием мотива дуэли и Дантеса/:

- Чего задаетесь?

---

<sup>2</sup> Понятие поэтического /или лирического/ "я" очень расплывчато и часто употребляется слишком неопределенно, поэтому для большей конкретизации я буду использовать понятие поэтически конструированное "я", под которым я понимаю поэтически представленные поэты о самом себе и о прошлом; об этом информируют исключительно поэтические произведения.

<sup>3</sup> Ср. З. Паперный. Маяковский в работе над поэмой "Про это" в сб.: Литературное наследство, т. 65. Новое о Маяковском, М., Изд. АН, 1958, стр. 229.





поэт уже до 1917-го года "сотворил по подобию" своему своего Спасителя, переосмысляя для себя сферу подобных представлений. Итак функционально можно видеть самоссылку в том, что в 1923-ем году он возвращается к ранее переосмысленной группе эмблем. /Кстати, переосмысление библейских элементов во многом облегчалось тем, что Маяковский знал Святое Писание на уровне ходячих истин/. В "Человеке" поэт писал про самого себя, "присваивал себе" роль Спасителя. Этим объясняется, что Спаситель может возрождаться лишь в образе "Человека из-за 7-и лет":

Семь лет стою,  
буду и двести  
...  
Должен стоять,  
стою за всех,  
за всех расплачусь,  
за всех расплачусь. -  
/2. 287./

Все остальные образы Спасителя в поэме "Про это" теряют свое значение:

Это - спаситель!  
Вид Иисуса.  
...  
Совсем не Иисус.  
Нежней.  
Юней.  
Он ближе стал,  
он стал комсомольцем.  
/2. 270./

Иисус,  
приподняв  
венчик тернистый,  
любезно кланяется.  
/2. 276./

Переоценка библейской эмблемы реализуется так, что - сохраняя оценочную систему дооктябрьского периода творчества -

Спаситель-любовь и ее носитель /Человек/ становятся мотивами системы внутренних аллюзий: теряя свое первоначальное значение, становятся самоссылками. Это свойство аллюзий я имела в виду, говоря о двойственном характере библейских эмблем-мотивов. Сюда же относится мотив крещения в главе "Повторение пройденного".

Под самовоспроизведением - исходя из вышесказанного - разумеется воспроизведение предыдущей лирической ситуации. Прием создания цикла оно становится тогда, когда воспроизведенное явление, оказавшееся в другом контексте, реконструирует какую-либо, характерную для определенного прежнего периода лирическую ситуацию, и вместе с тем является поэтически конструированным "я", которое противопоставляется более позднему и поэтически именно тогда конструируемому "я". Формы самовоспроизведения /ситуативная, метафорическая, текстуальная и самовоспроизведение-мотив/ неотделимы друг от друга: они составляют определенную серию, которая является приемом создания циклов. Под ситуативным самовоспроизведением разумеется появление соответствующих друг другу /эквивалентных/ лирических ситуаций, которое объяснялось бы лишь тематической тождественностью, если бы не стимулировало подобную метафорическую конструированность, или не влекло бы за собой появления ряда мотивов. Эпиграф первой части поэмы текстуально воспроизводит ситуацию:

Стоял - вспоминаю.  
Был этот блеск.  
И это  
тогда  
называлось Невой.

/Человек 1. 312.  
Про это 2. 255./

Ссылка является двунаправленной: с одной стороны подготавливает появление "человека из-за 7-и лет", а с другой, воспроизводит мотив самоубийства, многократно возвращающий-

ся в поэмах "Человек" и "Про это". Заглавия последних глав второй части поэмы /"Ночь под рождество"/ в основном, можно разделить на две группы. В большинстве случаев эти подзаголовки выступают как указание темы /преимущественно в первой части: "О балладе и о балладах", "По кабелю пущен номер", "Дуэль" и т.д./, а вторую группу составляют обозначения "действующих лиц" конструируемой, параллельно с лирическим героем, окружающей среды. /преимущественно во второй части: "Всехние родители", "Муж Феклы Давидовны со мной и со всеми знакомыми", "Друзья" и т.д./ Всегда под отдельным подзаголовком появляются образы, названные Луначарским "двойниками"<sup>5</sup>. /"Размедвежье", "Человек из-за 7-и лет", "Спаситель", "Пресненские миражи"/. /К объяснению понятия двойника и этих образов мы еще вернемся/. Таким образом, названия глав поэмы вырисовывают внутреннюю систему действий, со своими "действующими лицами" и "событиями". Однако, последние подзаголовки второй части воспринимаются и как самопроизведения /"Полусмерть", "Случайная станция", "Повторение пройденного", "То, что осталось"/, так как выходят за рамки данного произведения, связываясь с внутритекстовой системой аллюзий, из них вырисовывается более общее явление: крах принятого до 1917 года поэтического поведения, признание его невозможности.

Особенно это относится к трем последним заглавиям. Выражение "повторение пройденного" является прямой ссылкой на типичное конфликтное положение дореволюционных поэтов Маяковского: поэт, взявший на себя роль Спасителя, сталкивается с толпой, которая ждет своего спасения. Первая строка /"Руки крестом/крестом/ на вершине..."/ сама по себе не могла бы воспроизвести представление о распятии, но она созвучна /с одной стороны, из-за заглавия, а с другой, как ситуативное

---

<sup>5</sup> А. Луначарский. Маяковский-новатор, в его сб.: Статьи о советской литературе. М., Изд. "Просвещение", 1971, стр. 438.

самовоспроизведение/ с образом толпы в поэме "Облако  
в штанах".

Спешат рассчитаться,  
идут дуэлянты.  
Щетинясь,  
щерясь  
еще и еще там ...  
/2. 291./

Я только стих,  
я только душа.  
А снизу:  
- Нет!  
Ты враг наш столетний.  
Один уж такой попался -  
гусар!  
Понюхай порох,  
свинец пистолетный.  
Рубаху враспашку!  
Не празднуй труса! -  
/2. 292./

Ср.: Это взвело на Голгофы аудиторий  
Петрограда, Москвы, Одессы, Киева,  
И не было ни одного,  
который не кричал бы:  
"Распни,  
распни его!"  
/Облако в штанах. 1.  
238./

Видишь - опять  
голгофнику оплеванному  
предпочитают Варраву?

/там же 1. 243./

Подтверждением данной интерпретации может послужить еще  
один мотив:

Окончилась бойня.

Веселье клокочет.  
Смакуя детали, разлезлись шажком.  
Лишь на Кремле

позтовы ключья  
сияли по ветру красным флажком.

/2. 293./

Эти строки главы "То, что осталось" воспроизводят часто появляющуюся в дооктябрьской поэзии Маяковского сферу представлений. Аналогичный образ /в первоначальном виде его можно воспринимать как ссылку на Горького<sup>6</sup>/ в поэме "Облако в штанах" встречается два раза и выступает уже как мотив:

/вашу мысль/  
будут дразнить об окровавленный сердца лоскут..

/Облако в штанах.  
1. 229./

душу вытащу,  
растопчу,  
чтоб большая! -  
и окровавленную дам, как знамя.

/там же. 1. 239./

Появляющаяся в "Человеке" строка-

Это я  
сердце флагом поднял.

/Человек. 1. 294./

- уже точнее указывает на мотив гибельной дуэли в поэме "Про это". "Что осталось?" С одной стороны, по-видимому, "Прощение на имя ...", т.е. транспонированное в ХХХ век решение современных противоречий, а с другой стороны, выражение того кризисного положения, когда Маяковский-революционер оконча-

---

<sup>6</sup> Ср. рассказ М. Горького "Старуха Изергиль", рассказ о Данко.

тельно порывает /вынужден порвать/ с Маяковским-комиссионером<sup>7</sup>.

Эта двойственность выражается в образах "человека из-за 7-и лет" /раннего поэтически конструированного "я"/ и в остальных alter ego. При толковании поэмы именно образы alter ego являются предметом полемики исследователей. Исходным пунктом споров послужило утверждение Луначарского, согласно которому причиной поэтической /и человеческой/ трагедии Маяковского был его "двойник", "который ходил за его спиной, за его плечами"<sup>8</sup>. Хотя в речи<sup>9</sup> Луначарского лишь одна ссылка на поэму "Про это" /"Из поэзии Маяковский старался эту мягкость всячески выбрасывать, но не всегда мог это сделать, а двойник начинал петь рядом с ним, петь вперемежку с ним "Про это", про то, во всяком случае про нечто такое, про что настоящий Маяковский, Маяковский фронтальный не хотел петь."<sup>10</sup> / и, независимо от этой ссылки, упоминается также позднейший Маяковский, последующие исследователи всю проблематику двойника относят только к поэме "Про это", пытаясь обнаружить двойников Маяковского в этой поэме. Так делает

---

<sup>7</sup> Ср.: "Dans ce poème, Maïakovski s'est divisé en deux le Maïakovski révolutionnaire s'est trouvé le commissionnaire du Maïakovski "venu il y sept ans". Nicolas Gorlov. "Des futurismes et du futurisme", /publié dans LEF, 1924, n° 4/ In: Le formalisme et le futurisme russes devant le marxisme. Trad. Gérard CONIO, Lausanne, 1975, 154.

<sup>8</sup> А. Луначарский. Указ. соч., стр. 428.

<sup>9</sup> Впервые напечатано в журнале "Литература и искусство", 1931, № 5-6, с примечанием: "Из речи в Коммунистической академии на вечере, посвященном памяти Вл.Вл. Маяковского, 14 апреля 1931 года".

<sup>10</sup> А. Луначарский. Указ. соч., стр. 441.

З. Паперный<sup>11</sup>, соглашаясь с Луначарским, и В. Перцов<sup>12</sup>, отрицая правильность введения этой категории при разборе поэмы "Про это". Общее же во всех работах - единообразная оценка таких понятий, как "человек из-за 7-и лет", "пресненские миражи", процесс "размедвеженья", "близнец" героя, как синонимичных. "'Человек из-за 7-и лет', медведь, близнец, увиденный героем в обывательской семейке, 'сам я', идущий себе навстречу в 'пресненских миражах', все эти беспощадные признания говорят о мучительной борьбе старого с новым в душе героя, о непреклонной решимости его рассеять все миражи и призраки прошлого",<sup>13</sup> - пишет Виктор Перцов.

Мы не можем согласиться с таким толкованием, так как в вышеперечисленных образах-понятиях /"человек из-за 7-и лет", медведь, близнец героя, "пресненские миражи"/, на наш взгляд, больше противоположных черт, чем схожих. Такие образы-понятия, как "человек из-за 7-и лет" и "медведь", мы выше называли самовоспроизведением, все же остальные к самовоспроизведению отнесены быть не могут. Далее мы попытаемся это доказать.

В ранних стихотворениях Маяковского о животных, в первую очередь в стихах "Вот так я сделался собакой", животное, зверь оказывается носителем вербально не выражимых чувств:

Напр.:

Ну, это совершенно невыносимо!  
Весь как есть искусан злобой.  
Злюсь не так, как могли бы вы:  
Как собака лицо луны гололобой -  
взял бы  
и все обвыл.

/Вот так я сделался собакой.

1. 114./

---

<sup>11</sup> З. Паперный. Указ. соч., стр. 227.

<sup>12</sup> В. Перцов. Маяковский. Жизнь и творчество /1918-1924/. М., Изд. "Художественная литература", 1976, стр. 242.

<sup>13</sup> Там же, стр. 243.



Собакой забьюсь под нары казарм!  
Буду,  
бешенный,  
вгрызаться в ножица,  
пахнущие потом и базаром.

...  
Лосем обернусь,  
в провода  
впутая голову ветвистую  
с налитыми кровью глазами.  
Да!  
Затравленный зверем над миром выстав.

/Ко всему. 1. 129./

И какая-то общая  
звериная тоска  
плеча вылилась из меня  
и расплылась в шелесте.  
"Лошадь, не надо.  
Лошадь слушайте,  
чего вы думаете, что вы их плоше?  
Деточка,  
все мы немножко лошади,  
каждый из нас по-своему лошадь".

/Хорошее отношение к лошадям,  
1. 175./

Не знаю,  
плачут ли,  
нет медведи,  
но если плачут,  
то именно так.  
То именно так, без сочувственной фальши  
скулят  
заливаясь ущельной длиной.

/2. 262./

Итак, медведь выступает, с одной стороны, в функции самовоспроизведения-мотива, в с другой стороны, процесс "раз-медвеженья" может быть примером метафорического самовоспроизведения. Под понятием метафорического воспроизведения пони-

мается обновление характерного способа создания метафоры в дооктябрьских поэмах Маяковского: какой-либо образ функционирует не отдельно, а является источником комплексного ряда метафор таким образом, что определяющая его реальия объективного мира, становится выразителем действия, происходящего в сознании /напр., "пожар сердца" - "Облако в штанах"; "Умершая любовь", "праздник" - "Флейта-позвоночник"/. Функцией метафорических рядов во всяком случае является объективизация инстинктивных переживаний, стремление к рационализму, осознанию. В большинстве случаев образ как бы становится самостоятельным<sup>14</sup>, им определяется дальнейшее разворачивание лирического сюжета. В конце данного метафорического ряда почти закономерно появляется мотив творчества, поэтического слова, которое оказывается единственной спасительной силой для Маяковского.

Подобная двойственность отражается в образе "человека из-за 7-и лет". "Возрождение" прежнего поэтически сконструированного "я" /обратим внимание на возможное значение мотива "рождества": рождение/возрождение Человека-Спасителя расширяет круг толкования заглавия второй части поэмы, таким образом воспринимается и как библейская эмблема-мотив/, то есть появление образа из ранней поэмы, уже запечатленной лирической ситуации, как организующий фактор стихотворения обозначает с одной стороны, объективизирование ранней оценочной системы, а с другой - указывает на конфликтное положение. "Встречи героя с самим собой" разделяются на две, резко противостоящие друг другу группы. Первая группа этих alter ego /близнец, "прес-

<sup>14</sup> Ср.: "Képeit szinte már valóságnak hiszi és önkéntelenül is ennek kategóriáiban gondolkodik. Ő maga számol be arról, hogy mi történik vele. Lélekiállapotából következik, hogy maga sem bír már felbolydult szavaival." C.M. Bowra. Majakovszkij futurizmusa. In: Alkotó kíséret. Budapest, Európa, 1970.

ненские миражи", спаситель-комсомолец/, считаемая В. Перцовым равноценной с образами "человека из-за 7-и лет" и медведя, рассматривалась уже при анализе библейских эмблем-мотивов: в изменившейся жизненной ситуации они не воспроизводят оценочную систему дооктябрьского периода творчества Маяковского, более того, представляют собой девальвацию ценностей, т.е. никак не могут быть оценены как "борьба" против этой системы. Самоубийство мальчишки /глава "Спаситель"/ является выражением краха отчаянной, эгоистической, неспособной к спасительной роли любви. "Пресненские миражи" приводят в сферу ненавистного быта, к которому как бы приспосабливается и лирический герой:

Не бьют -  
и не тронулась быта кобыла.<sup>15</sup>  
Лишь вместо хранителей духов и фей  
ангел-хранитель -  
жилец в галифе.  
Но самое страшное:  
по росту,  
по коже  
одеждой,  
сама походка моя! -  
в одном узнал -  
близнецами похожи  
себя самого -  
сам я.

/2. 276./

Для подчеркивания и сохранения своей "посторонности" единственную возможность Маяковский видит в "непреданной

---

<sup>15</sup> Ср.: Встряхивают революции царств тельца,  
меняет погонщиков человеческий табун,  
но тебя,  
некоронованного сердец владельца,  
ни один не трогает бунт.

/Человек. 1. 298./

любви". Центральность любви исходит также из ранней его лирики /ср. понимание Jakobsonом циклов любовной лирики/: до 1917-го года почти во всех поэмах этот мотив является доминирующим. Максималистский идеал любви в поэме "Про это" представляет лишь один Человек. Так закономерно связываются друг с другом элементы ряда мотивов: творчество - любовь - спасение.

Но где, любимая,  
                        где моя милая,  
где  
    - в песне! -  
                        любви моей изменил я?  
Здесь каждый звук,  
                        чтоб признаться,  
  чтоб кликнуть.  
А только из песни ни слова не выкинуть.  
...  
Я, всех оббежав - тут.  
Теперь лишь ты могла бы спасти.

/2. 284-286./

**x x x**

В настоящей работе исследовались мотивы, взятые, на первый взгляд, произвольно. Нашей задачей являлось определить место поэмы "Про это" в творчестве Маяковского через толкование системы аллюзий в поэме. Объединение в поэме различных с точки зрения времени и положения поэтически конструированных "я", которое мы определили как самовоспроизведение, говорит о том, что поэма является определенным подведением итогов творчества поэта.

ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЕ



ВЕНГЕРСКИЕ ТЕМЫ, ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ  
/К постановке вопроса/

И. Феньвеш

С начала XX века в европейском литературоведении все более широко распространяется изучение т.наз. инонациональной тематики, т.е. произведений литературы "А", посвященных деятелям, истории и явлениям жизни и т.д. литературы "Б". Работы такого характера десятилетиями было принято относить к сравнительному изучению литературы.

В связи с основными теоретическими аспектами нашей темы нам вспомнилась мысль известного словацкого литературоведа Д. Дюришина, который, систематизируя многообразные явления, входящие в сумму компонентов сравнительного изучения литературы, предупреждает о недопустимости расширенного, "безбрежного" понимания предмета литературной компаратистики. В частности, он имеет в виду огульное отнесение всех произведений инонациональной тематики к компетенции сравнительного литературоведения, независимо от того, имеется ли в данном произведении творческое пересечение именно мотивов литературных, или же налицо только "чисто внешнее, мнимое отношение к межлитературной сфере"<sup>1</sup>. Нельзя не согласиться с автором в том, что "само по себе использование инонациональной тематики не всегда имеет, а, вернее, чаще всего не имеет ничего общего с инонациональным литературным процессом"<sup>2</sup>.

Следовательно, проблематика нашей работы, в отличие от претензий авторов подобных исследований в прошлом, должна быть отнесена к изучению одной из тематических сторон русской литературы.

<sup>1</sup> Д. Дюришин. Теория сравнительного изучения литературы. М., "Прогресс", 1977, стр. 199.

<sup>2</sup> Там же.

1. Русская литература, ввиду сосуществования в рамках российской государственности многочисленных различных народностей, уже к началу XVIII в. вырабатывает широкий разнонациональный аспект мышления, в котором судьбы других народов /затем наций/, живущих как в Российской Империи, так и за ее пределами, органически входят в социально-исторический кругозор писателей и становятся частью решаемых ими общечеловеческих проблем.

Наиболее заметным в этой связи, как известно, было присутствие темы Украины и украинцев, различных народов Поволжья и Кавказа. Из зарубежных особенно распространенными были до революции - в различные периоды и у различных писателей - в первую очередь французские и немецкие, а несколько позже - польские и болгарские темы и мотивы.

Если же ограничить взгляд лишь отражением народов Центральной и Восточной Европы, то бросается в глаза следующее. Немецкое долгое время означает вообще все иностранное, и только начиная с начала XIX в. вбирает в себя определенные ассоциации с различными сторонами конкретного национального характера. Польша после ее третьего раздела частично входит в состав России и польский вопрос является частью внутренней политики, поэтому по нему резко сталкиваются силы общественного прогресса и реакции. Народы Балканского полуострова - румыны, сербы, и особенно болгары, приковывают к себе внимание русской литературы начиная с 20-х гг. XIX в., в связи с усилением национально-освободительной борьбы в этом регионе. Чехи "попадают" в русскую литературу в первой половине XIX в., в первую очередь в связи с идеологией славянофилов. В формах относительно массовых венгры начинают появляться на страницах русской беллетристики также в XIX веке.

Русская литература, отражая исторические судьбы своего народа, и, ставя вопросы мирового, общечеловеческого значения, рассматривает проблемы, поставленные национальной



жизнью, не изолированно, а со всесторонним учетом исторического опыта других народов, Именно поэтому она всегда оказывается принципиально открытой по отношению к жизни других народов, может быть, даже в большей мере, чем это можно сказать о других ведущих литературах Европы. /И не только открытой: по существу, ни один из значительных русских писателей не разделял, например, колонизаторской идеологии своего правительства/. Эта открытость особенно усиливается в XX веке, после 1917 года. Здесь возникает сложная структура, в рамках которой, с одной стороны, осуществляется художественное единство разных по генезису национальных литератур, каждая из которых представляет органическую часть единства при сохранении своей самобытности, с другой - художественный опыт каждой литературы становится достоянием всех остальных, а общие закономерности развития функционируют как коренные закономерности каждой из составных национальных литератур.

2. Национальное самопознание - вот главный аспект, в который входит изучение нашей темы. Наиболее глубокий и дифференцированный материал для национального самопознания мы находим, разумеется, в нашей же отечественной литературе, веками отражавшей национальное бытие и тем самым формировавшей сознание нации. Изучение мнения других наций о нас представляется также немаловажной стороной этого процесса самопознания, поскольку оно может содействовать выходу национального самосознания за рамки чисто локального и на уровне общеевропейского помочь осознать нашу роль, наши, может быть, для самих нас менее заметные особенности и т.д. При оценке изучаемых данных необходимо, однако, учитывать, что совокупность такого мнения - это всегда историческая категория, поскольку она зависит от ряда факторов как внелитературных /напр., интенсивность контактов и общий уровень межгосударственных отношений в данный момент и в предыдущую пору, степень знакомства нации "А" с художественной литературой нации "Б" и т.п./, так и соответственно литературных /традиции изображения нации "Б" в литературе нации "А"/. А поскольку все это реализуется через творчество отдельных писателей, то, помимо всего, в дело вступают и такие многочисленные субъективные факторы, как их житейские и творческие биографии, индивидуальный склад и т.п.

Перспективность нашей темы заключается прежде всего в том, что она таит в себе нечто принципиально новое по сравнению с теми представлениями о нас, которые поневоле приходится считать уже традиционными, а, главное, доминирующими, в ряде литератур Западной Европы. В частности, в венгерской германистике и романистике первой половины XX века достаточно полно обработан относящийся к их сфере материал, а в работах крупнейших представителей старой компаратистики возникло обещание даже некоего синтеза<sup>3</sup>.

Ш. Экхардт, например, рисуя в обобщающем труде "Зарубежный портрет венгров" то "поверхностное представление о венграх, которое укоренилось в среднем человеке Запада", вынужден констатировать некоторую двойственность этих оценок. В основе этой двойственности лежало укоренившееся еще с позднего средневековья мнение, согласно которому венгры - это чужеродное тело в Европе, и что они "без масла христианства и поныне были бы лишь тюркским племенем, кочующим где-то между 'румынскими Альпами' и Дунаем"<sup>4</sup>.

Если отвлечься от тех гротескных надуманностей, на которые указывает автор, то в литературах Западной Европы о Венгрии и венграх в качестве основного наблюдения можно отметить, что наиболее активное внимание проявляется к тем историческим моментам и выражающим их личностям, которые, с той или другой национальной /или - реже - общеевропейской/ точки зрения,

---

<sup>3</sup> Elek O. Magyarország a XV-XVII. sz. francia regényeiben. EPhK 1932, стр. 68-69; Heinrich G. Magyar elemek a német költészetben. Bp., Franklin, 1909; Karl L. Magyarország a spanyol nemzeti és francia klasszikus drámákban. Bp., 1916; Sipos L. A magyar szabadságharc visszhangja a francia irodalomban. Bp., 1929. Országos Gyermekvédő Liga; Sőtér I. Francia-magyar művelődési kapcsolatok. Bp., 1941; Szirák J. Magyar motívumok a német költészetben. Mezőtur, 1907.

<sup>4</sup> Eckhardt S. A magyarság külföldi arcképe. - Mi a magyar? Szerk. Szekfü Gy. M. Szemle Társ. 1939, стр. 130, 134.

больше всего выделялись в отдельные исторические периоды. Это, например, Янош и Матьяш Хуньяди в испанских пьесах XVII в., Эриньи-старший в драме Кёрнера, революция 1848-49 гг. в стихах Гейне и Фрейлиграта, в романе Талеса Бернара, Л. Кошут в повести Клеманса Робера, и, наконец, Шандор Петефи, который, начиная с первого же года после гибели, становится героем художественных произведений различных литератур мира. В этой связи уместно вспомнить слова крупнейшего знатока этой проблематики акад. Й. Туроци-Тростлера: "Мы знаем, что в каждой мировой славе реальный материал смешивается с ирреальными элементами, реальный взгляд с ошибками в перспективе и с иллюзиями; во всяком случае одним из интереснейших "побочных продуктов" ее /мировой славы - И.Ф./ выступает то явление, когда ее носитель становится героем драмы или романа, причем не у себя дома, а за пределами данной языковой области"<sup>5</sup>.

В трудах Я. Ханкишша 30-х годов относительно полно изложены принципы изучения инациональной проблематики. Из них, хотя бы в тезисном порядке, заслуживают определенного внимания следующие моменты.

Представление одной нации о другой в зеркале литературы никогда не является фотографическим снимком о действительности. Это скорее аббревиатура, экстракт, символ, служащий для удобного запоминания, поэтому он составляет формальную структуру из немногих сопоставленных черт. Обычно оно имеет под собой реальное зерно, но в целом представляет собой равнодействующий ряда интеллектуальных и эстетических сил. Такое представление не только сообщает определенные знания о данной нации, но почти всегда находится, по выражению Ханкишша, под действием магнитных полюсов интересов. Оно, естественно, исторически меняется в зависимости от эпох и от-

---

<sup>5</sup> Thuróczi-Trostler J. Magyar irodalom - világirodalom. 1961. Akadémiai, II. k. стр. 629.

ражающих литератур<sup>6</sup>.

При всех расхождениях наших методологических позиций с концепцией духовно-исторической школы, крупнейшим представителем которой в венгерской компаратистике был Я. Ханкиш, мы считаем, что некоторые из его положений могут быть использованы в будущем исследовании темы. В целом же методологическая сторона изучения темы еще ждет своей разработки. С одной стороны, это должно быть четкое выяснение ряда теоретических проблем /напр., сущности национального характера, историчности восприятия и оценки инационального и многих др./, с другой - необходимо определение тех моментов в изучаемых произведениях, анализ которых /отчасти в новом, специфическом аспекте/ может обогатить и литературоведение отражающей литературы.

3. В литературной русистике социалистических стран уже немало сделано для выявления соответствующего национального материала. Кроме того, что произведения русских и советских писателей, напр., о Польше изданы в трех специальных сборниках, имеется ряд книг и статей о польской теме в русской и советской литературах<sup>7</sup>. В обстоятельной монографии Г. Германова освещен путь болгарской темы в русской литературе XIX века<sup>8</sup>. Освобождение Чехословакии и Румынии в произведениях

---

<sup>6</sup> Hankiss J. Nemzetkép és irodalomkutatás. Minerva, 1932. 11. sz. стр. 166.

<sup>7</sup> Białokozowicz B. Żwa Tolstoja swiązki z Polską. Warszawa, 1966; Polska i polacy w poezji rosyjskiej doby powstania stycznowiego. - Przegląd humanistyczny. 1971, № 3, стр. 83-108; Polska w poezji radzieckiej, Przegląd humanistyczny, 1976, № 10, стр. 43-69.

<sup>8</sup> Г. Германов. Окървавено навечерие. България и българите в руската литература. Варна, 1976; И.П. Вишневский, Болгарская тема в творчестве советских писателей. Вопросы русской литературы. Львов, 1981, 1 /37/ стр. 124-131. См. еще ряд выступлений в тезисах литературных симпозиумов 1975 и 1978 гг. в Софии.

советских писателей также нашло своих исследователей<sup>9</sup>.

Венгерская русистика, как известно, в силу общественно-политических причин, на целую историческую фазу отстала было от науки Европы. /До 1945 года здесь не было научной базы для исследований/. Однако мысль об изучении венгерских тем в русской литературе возникла уже в начале 20-х годов. Относительная разработанность венгерской темы в западных литературах к этому времени уже позволяла подвести некоторые итоги. Обобщая результаты исследований темы "венгерские элементы в мировой литературе", Л. Дьердь еще вынужден был констатировать, что "в столь авторитетной русской литературе никакие венгерские моменты не обнаружены" - именно в силу отсутствия специальных исследований. Однако, отмечая, что широкие просторы для исследования открываются и в этом плане, ученый в дальнейшем не ограничился выражением одного лишь пожелания. Задуманная еще в те годы, но вышедшая лишь после освобождения книга Л. Дьердя "Контакты венгерской и русской литератур" стала не только первой библиографией по венгеро-русским литературным связям: в ней нашли свое место и собранные им первые факты, относящиеся к интересующей нас теме<sup>10</sup>.

После 1945 года венгерскими и советскими исследователями собран немалый материал и по этой тематике. Это, в первую очередь работы о легенде Святого Владислава в России<sup>11</sup>, о

---

<sup>9</sup> Яр. Буриан. Освобождение Чехословакии в произведениях советских писателей. *Ceskoslovenska rusistika*, 1975, № 4, стр. 161-164; Д.Т. Панцыр. Начало нового этапа в истории советско-румынских литературных связей. Вопросы русской литературы. Львов, 1977, 2 /30/, стр. 119-127.

<sup>10</sup> György L. Magyar elemek a világirodalomban. Minerva. Cluj-Kolozsvár, 1924, стр.40; György L. A magyar és orosz irodalom kapcsolatai. Kolozsvár, 1946. Erdélyi Múzeum Egyesület kiadása.

<sup>11</sup> И. Перени. Легенда о святом Владиславе в России. *Studia Slavica*, 1955, стр. 227-242.

венгерских моментах в русских летописях<sup>12</sup>, о Моисее Угри-  
не<sup>13</sup>, о поездке Симеона Суздальского через Венгрию в 1437  
году<sup>14</sup>; найдены интересные русские стихотворные и прозаи-  
ческие материалы относительно Венгрии XVII-XVIII вв.,<sup>15</sup>  
сделан обзор литературы XIX века /в частности, венгерских  
тем у Пушкина, венгерских контактов Герцена и Л. Толстого/<sup>16</sup>,  
а также книг русских путешественников о Венгрии<sup>17</sup>. Сюда же  
относятся и труды о взглядах революционных демократов о  
Венгрии<sup>18</sup>, об отношении М. Горького к венграм<sup>19</sup> и некоторые  
другие<sup>20</sup>. При всей их ценности, эти работы охватывают, од-  
нако, лишь небольшую долю того материала, который может быть  
выявлен не только при специальном исследовании, но даже от-  
части при внимательном прочтении ряда известных произведе-  
ний.

---

<sup>12</sup> Perényi J. Az orosz évkönyvek magyar vonatkozásai. Tanul-  
mányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok köréből. Bp.,  
1961. Akadémiai, I.k. стр. 28-54; Э. Иглои. "Повесть вре-  
менных лет" о венграх. Slavica /Debrecen/, 1963, стр. 83-  
104.

<sup>13</sup> Iglói E. La légende de Moïse le Hongrois. Slavica /Debrecen/  
/, 1970, стр. 154-161.

<sup>14</sup> Váradi-Sternberg J. Utak, találkozások, emberek. Kárpáti -  
Gondolat, 1974. Обширный материал по XVII-XIX вв. и отно-  
сительно нашей темы приводится в новой книге автора Száza-  
dok öröksége. Tanulmányok az orosz-magyar és ukrán-magyar  
kapcsolatokról. Gondolat - Kárpáti, Budapest - Uzshorod,  
1981.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Tardý L. Régi hírünk a világban. Gondolat, 1979.

<sup>18</sup> Э. Нидерхаузер. Герцен о Венгрии. Acta Historica, 1954,  
№ 3; Б. Фогараши. Чернышевский о венграх. Вопросы истории,  
1953, № 7.

<sup>19</sup> Э. Балецкий. Несколько данных о русско-венгерских взаимо-  
отношениях. М. Горький и венгры. Études Slaves et Roumai-  
nes, 1948; Lengyel B. Gorkij ismeretlen írása Miklós cár-  
ról a magyar sajtóban. Filológiai közlöny, 1959. 1. sz.  
стр. 262-263.

<sup>20</sup> Trócsányi Z. Magyar nyomok az orosz irodalomban. М. Nyőr,  
1949, 2. sz.; Gitárfy Z. Újabb magyar nyomok az orosz  
irodalomban, М. Nyőr, 1949, 4. sz.

Ввиду позднего познания научной литературной ру-  
систики в Венгрии по существу только теперь начинается та  
кропотливая работа по собиранию основных фактов нашей темы,  
которую специалисты по другим литературам в соответствующих  
темах успели завершить уже к 30-м годам. Из-за разбросан-  
ности материала и отсутствия каких-либо библиографических  
указателей это потребует еще длительных и, безусловно, кол-  
лективных усилий.

И в отношении уже имеющегося и рассматриваемого ниже  
материала приходится признать в безусловной неполноте. Он  
накапливался постепенно по трем каналам. Некоторая часть  
всплыла в рамках практической педагогической работы /"уви-  
денное глазами венгра"/. Большая доля данных была собрана в  
ходе библиографических изысканий переводов советской лите-  
ратуры на венгерский язык. Работа автора по изучению контак-  
тов Матэ Залка с советской литературой обеспечила почти пол-  
ную "словесную иконографию" венгерского писателя<sup>21</sup>.

О филологической стороне вопроса еще почти не приходит-  
ся говорить, поскольку этот материал, напр., с текстологи-  
ческой точки зрения представляет следующие "слои": а/ В  
большинстве случаев имеется текст подлинника /у писателей  
народов СССР - русский перевод/, б/ примерно каждое пятое  
произведение нам известно только в венгерском переводе,  
в/ относительно 5 % произведений мы располагаем лишь библио-  
графическими сведениями об их наличии, о теме и т.д. По при-  
чинам, указанным в предыдущем абзаце, произведения даются,  
согласно месту обнаружения, то - реже - по первым публикаци-  
ям, то в составе последних собраний сочинений авторов. Вен-  
герские переводы, ввиду недостаточности места, указываются  
только для произведений "слоя" "б".

---

<sup>21</sup> Fenyvesi I. Zalka Máté és a szovjet irodalom. Bibliográ-  
fia. Szegedi Tanárképző Főiskola Tud. közleményei. 1964,  
I.k., стр. 139-147.

4. Прежде чем перейти к конкретному материалу, уместно сделать некоторые предварительные замечания о собранном нами материале.

а/ Прежде всего: венгры и Венгрия в первые четверть века Советской власти, естественно, не могли рассчитывать на прочное и благосклонное внимание советской литературы и, в частности, самых значительных писателей, да и позже не мы одни стояли в фокусе их пристального внимания. Отсюда следует, что не приходится искать крупных, эпохальных произведений, посвященных Венгрии, так же, как и многих значительных писателей мы вообще не находим в числе авторов нижеследующего обзора. И все же при ближайшем рассмотрении их списка обнаруживается, что около одной трети авторов - значительные писатели, среди них - М. Горький и В. Маяковский, А. Блок и Л. Леонов, М. Шолохов и И. Эренбург, К. Симонов и Л. Мартынов, В. Шкловский и В. Быков и многие др. И если для большинства писателей венгерская тема - дело, так сказать, эпизодическое, разовое в масштабах творческого пути, то каждый пятый - автор не только одного произведения на венгерскую тему. Особенно заметна привязанность к этой теме у писателей двух "групп" - у участников освобождения нашей страны /Л. Первомайский, Ю. Гойда, О. Гончар, А. Недогонов, С. Гудзенко, Л. Решетников/ и у переводчиков нашей литературы на русский язык /Н. Тихонов и М. Исаковский, С. Кирсанов и Д. Самойлов и др./. Не менее показательны целые венгерские циклы - у москвича Е. Долматовского и ленинградца Г. Холопова, грузина Г. Леонидзе и украинца Ю. Шкробинца и др. В наших материалах представлены писатели 15 национальностей: кроме уже упомянутых - азербайджанцы, белорусы, представители Киргизии, Узбекистана, Удмуртии, Армении, коми, чукчи и

---

\* Число авторов - 243, а произведений - 338. 75 % авторов фигурирует в 4-томной "Истории русской советской литературы" АН СССР /1967-71/ или в "Краткой литературной энциклопедии" /тт. I - IX, 1962-1978/. Эта пропорция еще выше /82 %/, если к ним присоединить тех, в основном молодых писателей, которые своими переведенными /отчасти именно "венгерскими"/ произведениями уже известны в Венгрии.



др.

б/ Из предыдущего пункта следует, что, как во всяком тематическом материале, и здесь наблюдается разноценность по собственно эстетическим показателям. Наряду с известными произведениями, здесь немало произведений среднего уровня, не говоря о просто весьма преходящих ценностях.

Разнохарактерность и неравноценность материала обуславливается тем, что здесь, во-первых, много имен, разных по своему значению для истории литературы, что, во-вторых, фигурирующие здесь произведения занимают далеко не одинаковое место в творчестве их авторов, и, в-третьих, они и по объему расположены по очень широкой шкале: от маленького упоминания до целостных, полностью этой теме посвященных стихотворений, рассказов, романов и т.д. Наконец, уже первый обзор материала позволяет заметить, что формирование этого фонда происходило в тесной связи с общественно-политической жизнью и собственно литературно-историческим развитием отдельных периодов. Это подтверждается уже основными акцентами в самой тематике /причем не только в качественном, но и чисто количественном отношении/, и об этом же свидетельствует и некоторое количество устаревших со своим временем произведений, порожденных в том числе условиями культа личности.

в/ В жанровом отношении материал состоит наполовину из стихотворений, в том числе и циклов стихов и поэм. Каждое пятое произведение - рассказ, повесть или роман. Заслуживают внимания своим числом еще воспоминания, очерки и драмы.

г/ Небезынтересно тематическое распределение материала. Не может быть случайным, что покрывающие 80 % материала три главные /причем примерно одинаковые по величине/ группы составляют произведения, посвященные впечатлениям советских писателей за последние четверть века /23,4 %/, воссоздающие образ Матэ Залка /22,4 %/ и освободительные бои 1944-45 и 1956 гг. /23,4/. Остальное /также в трех тематических узлах/ значительно уступает этим первым: впечатления о Венгрии в

1945-56 гг. /8,16 %/, изображение интернационалистов в гражданской войне /6,86 %/ и образ Шандора Петефи /4,42 %/. Если эти же данные представить в несколько другом делении, картина будет следующая:

I интернационализм в прошлом			
	гражданская война	6,8 %	
	1919	2,7 %	
	Матэ Залка	22,4 %	итого 31,9 %
II освобождение и братская помощь в 1956 году			
	20,7 + 2,7		итого 23,4 %
III изображение жизни в освобожденной стране			
	1945-56	8,16 %	
	1957-80	23,46 %	итого 31,6 %

Следовательно, эти три больших тематических узла охватывают 86,9 %.

д/ Около половины произведений известны и венгерскому читателю: они, многие даже неоднократно, переведены на венгерский язык. Некоторая часть известного нам материала еще должна быть найдена: о существовании 13 произведений мы располагаем пока еще лишь косвенными сведениями.

е/ В круг сбора в принципе вовлекалась только художественная литература. От этого правила в сторону некоторого расширения мы отступили лишь в очень немногих случаях, находя, например, публицистику, письма и т.п. наиболее значительных советских писателей, частично или целиком посвященных венгерской теме, и считая, что даже небольшое проявление их внимания или несобственно беллетристические выступления важны: они в свое время формировали мнение широких масс. Есть, с другой стороны, два разряда произведений, не учтенных при нашем разборе: статьи, предисловия и интервью о венгерских писателях, а также интервью, данные советскими писателями для венгерской печати о своих здешних впечатлениях.

5. Для осознания всего нового, внесенного советской литературой в общую картину о Венгрии и о венграх необходимо

хотя бы напомнить о наследии русской литературы XIX в. в этом плане.

В ту исторически складывающуюся картину, в которой вырисовываются представления о Венгрии и венграх у "среднего образованного русского" XIX века по свидетельству художественной литературы и через нее, входит, в основном, совпадающий в некоторых чертах с западным стереотип со следующими основными компонентами: а/ музыкальность /главные питающие источники: концерты Ф. Листа, гастрольные многочисленные венгерских цыганских оркестров/, б/ венгр как солдат /здесь 1849 служит основным источником, наперекор установкам официальной царской политики/, в/ к этому примыкают распространившиеся в стране части одежды, восходящие главным образом к одежде венгерских гусар, и, наконец, г/ вина, и в первую очередь многовековая слава токайского<sup>22</sup>.

Некоторую конкретизацию в эти стереотипы вносят Гоголь /легенда о Трансильвании-Семиградье в "Страшной мести"/<sup>23</sup>, Чернышевский /знакомство Лопухова с венгерскими революционерами-эмигрантами в "Что делать?"/<sup>24</sup>, Добролюбов /упоминание венгров в перечне борющихся и пробуждающихся народов в статье "Когда же придет настоящий день?"; оценка, клеймящая в одном ряду с австрийским палачом венгерской революции Гайнау венгерского генерала Ф. Дьюлаи за выступление против войск

---

22 На основе следующих произведений: "Борис Годунов" Пушкина, "Листу" П. Вяземского, "Мертвые души" Гоголя, "Говорун" и "Кому на Руси жить хорошо?" Некрасова, "Бедный князь наследник" Огарева, "Запутанное дело" Салтыкова-Щедрина, "Война и мир" и "Воскресение" Л. Толстого.

23 Н.В. Гоголь. Собр. соч. в 4 тт. Изд. "Правда". М., 1952, т. I, стр. 139-149.

24 Н.Г. Чернышевский. Что делать? Л., 1950, стр. 275.

Гарибальди<sup>25</sup>, Салтыков-Щедрин /сатирическая фигура купца Парамонова в "Современной идиллии", пожертвовавшего крупную сумму в честь победы над "мятежными венграми"/<sup>25а</sup> и Л. Толстой /отражение характерного момента женской пауперизации - появления венгерок" в увеселительных домах России конца XIX века в "Воскресении"/<sup>26</sup>. За исключением этого последнего - все это позитивные моменты, благодаря которым "венгр", "венгерское" в течение целого столетия обретает положительное, даже сочувственное содержание, но в любом случае лишено даже тени того пейоративного привкуса, который вызывается в определенных ситуациях национальными представлениями о некоторых других нациях.

На это резонно возразить: это представление о нас настолько же неполно, насколько односторонняя диаметрально противоположная картина о венграх, отмеченная Ш. Экхардтом; пользуясь терминологией Ласло Немета, вместо "фантомизации" там здесь явно имеет место "легендаризация". При всем этом, однако, вряд ли представляется целесообразным игнорировать то, что целое столетие было настолько однозначно положительным. Изменение в сторону дальнейшей конкретизации и обогащения принесут исторические вехи, ознаменованные установлением тесных и конкретных контактов - 1917-1919 и 1945 годы.

<sup>25</sup> Н.А. Добролюбов. Собр. соч. в 3 тт. ГИХЛ. М., 1950, т. III, стр. 50; Стихотворения. Малая сер. "Библиотека поэта", 1962, стр. 172.

Поиски разнообразных откликов на венгерскую революцию 1848-49 гг. могут дать еще обширный материал, причем из самых неожиданных источников. Об этом свидетельствуют хотя бы такие примеры. М. Копшицер в своей книге о С.И. Мамонтове /Изд. "Искусство", М., 1972, стр. 8/ упоминает о медали, выбитой по приказу Николая I в память о подавлении революции. А один из рядовых персонажей романа П. Мельникова /Печерского/ "В лесах" вспоминает о "венгерской кампании" /т. II, стр. 497/.

<sup>25а</sup> Rév M. Szaltikov-Scsedrin fogadtatása és értelmezése Magyarországon /1859-1945/. Filológiai közlöny, 1968. 1-2. sz. стр. 119.

<sup>26</sup> Л.Н. Толстой. Воскресение. ГИХЛ, 1949, стр. 395-396.

Своеобразным мостом, переходом между русской литературой XIX в. и советской литературой, как бы непосредственной традицией для нашей темы могут служить "венгерские следы", которые мы находим, напр., в дореволюционных произведениях М. Горького /из собранных Э. Балецким как наиболее характернее выделим здесь старика Данило - бывшего солдата армии Кошута из "Макара Чудры"/<sup>27</sup>, А. Блока /задуманная им в 1908 году поэма о венгерской графине/<sup>28</sup>, в сатирической литературе 1906-1907 гг.<sup>29</sup> и у Н. Асеева /"Венгерская песнь" 1916 г., навеянная, вероятно, встречами с венгерскими военнопленными в Восточной Сибири/<sup>30</sup>.

Новые взаимоотношения, выразившиеся в относительно массовом и уже не экзотически конкретном появлении образов венгров и венгерских тем в произведениях советских писателей, породили и новое качество. Его родники необходимо искать, без сомнения, в событиях русской и венгерской революции 1917-1919 гг. Вслед за спорадическими и разнообразными моментами в произведениях XIX и начала XX вв. качественно новое ощущение внутренней близости возникает в результате духовно-идейного сближения наших народов в совместной борьбе за Советскую власть в России и в деятельной поддержке революционной России просуществовавшей 133 дня Венгерской Советской Республикой 1919 года.

Наиболее ранними памятниками этого сближения мы считаем три стихотворения, появившиеся в печати в первые три года революции. Они как бы обрамляют эти революционные годы и вместе с тем выражают, так сказать, три различных этапа этого сближения.

---

<sup>27</sup> См. № 19.

<sup>28</sup> А.А. Блок. Соч. в 2 томах. Изд. Худ. лит. М., 1955, т. I. стр. 709.

<sup>29</sup> Е. Венский. Издатель. Русская стихотворная сатира 1908-1917 гг. Большая серия Библ. поэта. "Советский писатель". Л., 1974, стр. 369-370; Саша Черный. Искатель. Стихотворения. Малая серия Библ. поэта, "Советский писатель". М-Л., 1972, стр. 73-74.

<sup>30</sup> Н. Асеев. Стихотворения и поэмы. Большая серия Библ. поэта. "Советский писатель". Л., 1967, стр. 93.

В июле 1918 года за подписью "Красноармеец" в московской "Правде" печатается стихотворение "Памяти Антона Хорак" - о венгерском солдате интернационального отряда, убитом при взятии московского почтамта во время мятежа левых эсеров. В большом /7 строф четверостишиями/ стихотворении в форме обращения к погибшему товарищу прослеживается его путь от вражеского солдата до бойца революции<sup>31</sup>.

Немногим более года спустя, в августовские дни 1919 года, известный пролетарский поэт И.Г. Филипченко на страницах той же "Правды" выражает уверенность в бессмертии недавно подавленной венгерской коммуны как важнейшего звена в длительной цепи попыток человечества к своему окончательному освобождению<sup>32</sup>.

И, наконец, о том, что советская литература в эти годы окончательно определяет не только свои симпатии, но четко адресует и свои антипатии, свидетельствует "Окно РОСТА" № 444 /октябрь 1920 г./. Здесь Маяковский стихами и рисунками клеймит палача венгерской революции адмирала Хорти, обнажая его антинародную сущность, роднящую его с деятелями типа

---

<sup>31</sup> Красноармеец. Памяти Антона Хорак. "Правда", 1918, 12 июня.

<sup>32</sup> И.Г. Филипченко. Венгрии. "Правда", 1919 21 августа. Содержание этого произведения как бы перекликается с двумя стихотворениями Д. Бедного 1919 г., частично содержащими отклики на Венгерскую Советскую республику: "Баллада /Меньшевистская/", опубликованной в "Правде" за 13 апреля, и "Не теряйте, товарищи, веры высокой" в "Петроградской правде" за 7 августа. См. их во 2 т. Собр. соч. в 5 тт. М., 1954.

барона Врангеля<sup>33</sup>.

/Рассматривая все еще полосу антипатии, укажем: через шесть лет с Маяковским перекликается очерк нелегально побывавшего в Будапеште М. Кольцова "Это могло быть"<sup>34</sup>. Во время Великой Отечественной войны сочувствие И. Эренбурга к венгерскому гонимому, который "попал в Россию как кур во щи"<sup>35</sup>, так же направлено против антинародных сил, как в последние дни 1944 г. желчная эпиграмма С. Маршака на Салаши - главаря венгерских фашистов, дорвавшихся на короткое время к государственной власти<sup>36</sup>. В романе Ю. Семенова "Весна 1941 г." по этой же причине уделяется немалое место политике Телеки и Хорти<sup>37</sup>.

Идейно-эмоциональное отношение советских писателей к Венгрии и венграм определялось, безусловно, памятным для них участием ста тысяч наших бывших военнопленных в гражданской войне на стороне Советской власти<sup>38</sup>.

---

<sup>33</sup> В. Маяковский. Полное собр. соч. в 13 тт. т. 3, 1957, стр. 184.

<sup>34</sup> М.Е. Кольцов. Избр. произведения в 3 тт. ГИХЛ, 1957, т. , стр. 44-53.

<sup>35</sup> И.Е. Эренбург. Война. /Апрель 1942 - март 1943 г./, ГИХЛ, 1943, стр. 68-70. См. также статьи "Жалобы венгерской девы" и "Звстенчивый лакей" в следующем томе публицистики писателя: Война. /Апрель 1943 - март 1944 гг./, 1944, стр. 64-66.

<sup>36</sup> С.Я. Маршак. Разговор под Новый год между псами двух господ. "Правда", 1945, 1 января.

<sup>37</sup> Ю. Семенов. Весна 1941 г. Воениздат, 1981.

<sup>38</sup> А. Йожа - Д. Милей. Венгерские интернационалисты в борьбе за победу Октября. М., "Прогресс", 1977.

Поэтому в многочисленных художественных произведениях, посвященных участию венгерских интернационалистов в вооруженной борьбе против интервенции, начиная с современников, воспевавших подвиг своих вчерашних соратников - С. Щипачева<sup>39</sup>, Вл. Бахметьева<sup>40</sup>, П. Шубина<sup>41</sup>, Вс. Иванова<sup>42</sup>, К. Подзелинского<sup>43</sup>, Л. Первомайского<sup>44</sup>, Вс. Азарова<sup>45</sup> и до авторов последних десятилетий, посвящающих свои стихи, драмы, романы красным мадьярам - погибшим в безвестной пермской деревне /Ис. Трайнин<sup>46</sup>/, Карою Лигети /Вас. Федоров<sup>47</sup>, Н. Яценко<sup>48</sup>/, героям, в честь которых место их гибели поны-

---

39 С. Щипачев. Фронтовики. М., 1933.

40 Вл. Бахметьев. У порога. Из плена лет. М. "Советский писатель", 1950, стр. 57 и далее.

41 П. Шубин. Слово об Иване Зриньи. - Стихи и поэмы, 1958.

42 Вс. Иванов. Лощина Кара-Сор. - Рассказы. М. "Советский писатель", 1963, стр. 37-45.

43 М. Подзелинский. Тереза из Сегедина. - "Красное слово" /Харьков/, 1928, № 1-2, стр. 42-50.

44 Л. Первомайский. Цикл "Венгерская рапсодия". - Стихотворения и поэмы. 1955. "Художественная литература".

45 Вс. Азаров. Утес над Амуром. - День поэзии. Л., 1962, с. II.

46 Ис. Трайнин. Обелиск. - "Звезда", 1969, № 3.

47 Вас. Федоров. Флаги на ветру. "Правда", 1968, 1 февраля. В параллель упомянутым ниже многочисленным художественным памятникам М. Залка на территории СССР отметим здесь бронзовый памятник работы Ф. Бугаенко, поставленный Карою Лигети в Будапеште к 60-летию Венгерской Советской республики. Об этом см. Lőkös Z. Támogetó korrekció Ligeti-ügyben. - Élet és irodalom, 1982, ápr. 2. 2. p.

48 Н. Яценко. Красные мадьяры. Иркутск, 1980.



не, уже и на картах, носит название "Мадьярский пережат" /Ю. Гольдман<sup>49</sup>/, как ведущая нота звучит благодарность венгерским братьям по классу, помогавшим завоевать свободу.

С другой стороны, советские писатели и поэты четырех поколений посвящают свои произведения второй в мире Республике Советов - венгерской коммуне 1919 года. Так, Л. Первомайский мыслит ее как звено между 1848 и 1945 гг.<sup>50</sup>. Ю. Гойда рисует бывшего военнопленного венгра, несущего из России ленинскую правду<sup>51</sup>. В стихах Ис. Трайнина встает образ Бели Куна<sup>52</sup>, а в документальной повести Тельмана и Рабичкина рассказывается о полете Т. Самуэли в Москву, к Ленину<sup>53</sup>. В. Пухначев выражает нерасторжимое единство 1917 и 1919 гг.<sup>54</sup> Продолжателями 1919 и предтечей 1945 гг. выступают венгерские рабочие-подпольщики - герои рассказов Г. Холопова<sup>55</sup> и созданной по фольклорным мотивам поэмы Ю. Гойды<sup>56</sup>.

В ряду венгерских интернационалистов, изображаемых в советской литературе, особое место принадлежит выдающемуся революционеру, герою трех народов - Матэ Залка /генералу Лукачу/. Его легендарная фигура уже при жизни вошла в литературу: в образе лейтенанта Шайно /в журнальной публикации еще Залка/ в "Рожденных бурей" Н. Островского нетрудно обнару-

---

<sup>49</sup> Ю. Гольдман. Мадьярский пережат. "Байкал", 1963, № 5. Обозначение Мадьярского пережата см.: Атлас СССР, 1962, стр. 57, квадрат Б-9.

<sup>50</sup> Л. Первомайский. Клятва. См. под № 44.

<sup>51</sup> Ю. Гойда. Рождение сказки. "Советский писатель", 1955.

<sup>52</sup> Ис. Трайнин. Послание Ирине Кун Белане. "Звезда", 1969, № 3.

<sup>53</sup> И. Тельман - Б. Рабичкин. Пять лучей звезды. "Радянський письменник", 1966.

<sup>54</sup> В. Пухначев. 1919. - Признание. Новосибирск, 1980, стр. 304.

<sup>55</sup> Г. Холопов. Венгерские рассказы. - Мозаика. Л., "Советский писатель", 1973.

<sup>56</sup> Ю. Гойда. См. под № 51.

жить черты венгерского друга писателя<sup>57</sup>. Героическая гибель М. Залка в Испании вызвала - и поныне продолжает вызывать - живой поток литературных откликов<sup>+</sup>. Выдержавшие испытание временем стихотворения К. Симонова<sup>58</sup> и М. Исаковского<sup>59</sup>, С. Васильева<sup>60</sup> и С. Головановского<sup>61</sup>, Л. Первомайского<sup>62</sup> и А. Прокофьева<sup>63</sup>, А. Архангельского<sup>64</sup> и С. Щипачева<sup>65</sup>, А. Недогонова<sup>66</sup> и Я. Смелякова<sup>67</sup>, воспоминания И. Эренбурга<sup>68</sup> и

<sup>+</sup> Это относится не только к советской литературе: проникновение строки Э. Хемингуэя, поэма Николаса Гильена, стихи аргентинца Рауля Гонсалеса Тульона, проза Ж.-Р. Блока и Л. Ренна увековечивают его на всех мировых языках.

- <sup>57</sup> Н. Островский. Рожденные бурей. "Молодая гвардия", 1935, № 7, стр. 77. Об их дружбе см. Н. Богданов. Счастье Н. Островского. "Знамя", 1966, № 4, стр. 138-140.
- <sup>58</sup> К.М. Симонов. Генерал. - Собр. соч. в 6 тт. ГИХЛ, 1966, т. I. стр. 20.
- <sup>59</sup> М.В. Исаковский. Песня о генерале Лукаче. "Красная новь", 1938, № 2.
- <sup>60</sup> С. Васильев. Гордость. "Огонек", 1938, № 19.
- <sup>61</sup> С. Головановский. Памяти друга. "Радянська література", 1938, № 1; Встреча солнца на Чернечьей горе. "Знамя", 1941, № 5.
- <sup>62</sup> Л. Первомайский. Последняя встреча. "Новый мир", 1938, № 8.
- <sup>63</sup> А. Прокофьев. Генерал Лукач. - День поэзии. Л., 1969, стр. 126.
- <sup>64</sup> А. Архангельский. - Кукрыниксы: Почти портреты. Федерация, 1932.
- <sup>65</sup> Scsipcsov Sz. Fiuk. Uj Hang, 1938, 6. sz. 27.
- <sup>66</sup> А. Недогонов. У моря. - Возвращение. М., "Советский писатель", 1959.
- <sup>67</sup> Я. Смеляков. Пирушка в Испании. "Литературная газета", 1968, № 18.
- <sup>68</sup> И.Г. Эренбург. Генерал Лукач. - "Интернациональная литература", 1937, № 8.

М. Кольцова<sup>69</sup>, Ю. Либединского<sup>70</sup> и Вс. Вишневского<sup>71</sup>, статьи В. Шкловского<sup>72</sup> и Ю. Олеши<sup>73</sup>, пьеса Б. Лавренева<sup>74</sup>, десяток рассказов, повестей и романов<sup>75</sup> - это лишь малая доля написанного о нем на русском языке. Число произведений о нем /считая только литературные, т.е. отвлекаясь от многочисленных портретов в изобразительном искусстве, начиная с шаржей Кукрыниксов<sup>76</sup> и Мордмилловича<sup>77</sup> и кончая бронзовыми бюстами и мемориальными горельефами, установленными в Москве, на Украине, в Сибири и т.д./ превышает сотню. Основываясь на этих данных, вполне можно утверждать, что из всех венгерских деятелей, наряду с Петефи, образ М. Залка больше всех занимает иностранных, в том числе советских писателей, его судьба для них - источник творческого вдохновения и повод для идейно-нравственных размышлений<sup>++</sup>.

<sup>69</sup> М.Е. Кольцов. Испанский дневник. "Новый мир", 1938, № 6.

<sup>70</sup> Libegyinszkij J. A testvériség jelszava. Szovjet híradó. 1957, nov. 7.

<sup>71</sup> В. Вишневский. Собр. соч. в 6 тт. т. 6, 1961, стр. 72-76. Воспоминания ряда деятелей украинской литературы напечатаны в сборнике "Про Мате Залку. Спогади, зариси". Київ, "Радянський письменник", 1979.

<sup>72</sup> В. Шкловский. Мате Залка. "Знамя", 1938, № 8.

<sup>73</sup> Ю. Олеша. Роман М. Залка "Добердо". "Литературная газета", 1937, № 45.

<sup>74</sup> Б. Лавренев. Начало пути. "Звезда", 1938, № 5.

<sup>75</sup> В. Шехметов. Друг. "Знамя", 1938, № 8; Ю. Дмитриев. Золотой поезд. Трудрезервиздат, 1959; Г. Шелест. В те дни. - Горячий след. Хабаровск, 1959; М. Тихомиров. Генерал Лукач. М., Изд. Молодая гвардия, 1963. О грубых ошибках изображения М. Залки в романе Н. Шпанова "Поджигатели" см. Győrkei Jenő. Legenda és valóság /Adalékok Zalka Mátyé életrajzához/, Valóság, 1980, 12. sz.

<sup>76</sup> См. под № 64, а также в "Литературной России", 1963, № 7.

<sup>77</sup> Э. Мордмиллович. Мате Залка. Дружеский шарж. "Советская культура", 1931, 7 марта.

<sup>++</sup> Такого рода стереотипии, диктующие доминантность определенных тем, в частности, персональных, наблюдаются в советской литературе и в отношении других народов, напр., польского /Мицкевич, Шопен, Дзержинский/, немецкого /Маркс, Тельман, Зорге/, чехословацкого /Дворжак, Фучик/, болгарского /русско-турецкая война 1877-78 гг., Димитров/ и др.

Пожалуй, не ошибемся, если предположим, что начало большой популярности Шандора Петёфи в СССР положил еще А.В. Луначарский, назвавший его в предисловии к сборнику стихов 1925 года "большевиком своего времени"<sup>78</sup>. Уже в 1929 г. наш поэт становится героем поэмы Ан. Кудрейко<sup>79</sup>. К известным стихам о Петёфи<sup>80</sup>, появившимся благодаря фронтовой встрече с родными местами нашего великого земляка, Л. Первомайский идет еще с довоенных лет, в тесном общении с М. Залкой и другими писателями-эмигрантами. /Об этом свидетельствует его стихотворение "1848-49", напечатанное уже в 1936 г. в газете "Кашшаи Мункаш"/<sup>81</sup>. Образ Петёфи, особенно после выхода в начале 50-х гг. его 4-томного собрания сочинений на русском языке, продолжает занимать советских писателей. Ряд послевоенных стихов Б. Кежуна<sup>82</sup>, Ис. Трайнина<sup>83</sup> и Г. Леонидзе<sup>84</sup> не менее характерны в этом ряду, чем стихотворные произведения Л. Мартынова<sup>85</sup>, Л. Решетникова<sup>86</sup>, Г. Рзаева<sup>87</sup>, повесть И. Лахта<sup>88</sup> или

- 
- <sup>78</sup> А.В. Луначарский. Статьи о литературе. ГИХЛ, М., 1957, стр. 605.
- <sup>79</sup> Ан. Кудрейко. Цикл "Мадьяр". - Осада. Изд. Молодая гвардия, М., 1929.
- <sup>80</sup> Pervomajszkij L. Petőfi Sándornak. Szovjet irodalom, 1978, 4. sz.
- <sup>81</sup> Pervomajszkij L. 1848-1919. Munkás /Kassa/, 1936, szept. 27.
- <sup>82</sup> Бр. Кежун. Памятник Петёфи в Будапеште. "Звезда", 1949, № 4.
- <sup>83</sup> Ис. Трайнин. Баллада о Шандоре Петёфи. "Звезда", 1969, № 3.
- <sup>84</sup> Г. Леонидзе. Чтобы стать звездой. - Стихи и поэмы. М., 1955.
- <sup>85</sup> Л. Мартынов. Воздушные фрегаты. Изд. "Современник", М., 1974, стр. 296-303; Новый костюм. - Земная ноша. "Современник", М., 1976.
- <sup>86</sup> Л. Решетников. Земное притяжение. М., "Советский писатель", 1963.
- <sup>87</sup> Г. Рзаев. Мост Петёфи. - "Литературный Азербайджан", 1970, № 7.
- <sup>88</sup> Lacht I. Petőfi Sándor, a pesti Divatlapok segédszerkesztője. Szovjet irodalom, 1978, 4. sz. 115.

пьеса И. Синельниковой<sup>88а</sup>, появившиеся за последние годы.

Освоение ближайших и непосредственно революционных тем естественно породило интерес к историческим традициям венгерского народа. Он проявляется в обращении не только к прямой теме 1848-49 гг. /кроме указанного стихотворения Первомайского, сюда относятся поэма П. Антоновского "1848"<sup>89</sup> и повесть М. Алейникова и Е. Яхниной<sup>90</sup>/, но и в более широком охвате прогрессивного прошлого страны. Имеются в виду такие разные произведения, как навеянная фольклорными мотивами "Гортобадская баллада" Ю. Гойды о доле бедняка-пастуха в помещицкой Венгрии<sup>91</sup>, глава "Языческой поэмы" Ю. Шесталова о венгерском монахе Юлиане, отправившемся в начале XIII в. в поиски прародины венгров в Поволжье<sup>92</sup>, написанная еще в молодости повесть Н. Тихонова о знаменитом венгерском землепроходце, исследователе Внутренней Азии А. Вамбери<sup>93</sup>, стихотворение Б. Слуцкого об известном путешественнике А. Йелки<sup>94</sup> и др. (Несколько особняком стоит пока в этом ряду роман Ч. Амирэджиби, где одним из центральных персонажей является обрусевший венгр граф Сегеди<sup>94а</sup>). Стихи В. Лагоды об Ади - наиболее раннее признание братскому гению<sup>95</sup>. О глубоко понимании венгерской культуры свидетельствуют стихи

88а Szinyelnyikóva I. A költő szerelme. - Délmagyarország, 1966. júl. 31.

89 Antonovszkij P. 1848. - Forum, 1949, 3. sz.

90 М. Алейников - Е. Яхнина. Разгневанная земля. Детгиз, 1958.

91 Ю. Гойда. Избранное. 1966.

92 Sesztalov J. Julián barát. Tiszatáj, 1972, 2. sz.

93 Н.С. Тихонов. Вамбери. "Мысль", М., 1974.

94 Б. Слуцкий. Кругосветский путешественник. Szovjet irodalom, 1978, 4. sz.

94а Ч. Амирэджиби. Дата Туташиа. "Советский писатель", М., 1981.

95 В. Лагода. За нашими Карпатами. М. "Советский писатель", 1954.

Ю. Шкробинца, посвященные М. Радноти, Ж. Морицу и А. Йожефу<sup>95а</sup>. Предисловия лучших мастеров современной литературы /Мартынова, Залыгина, Самойлова и др./ к сборникам избранных произведений наших классиков содержат ценный материал для будущего исследователя русско-венгерской литературной типологии.

Общность судеб и внутреннее родство двух народов в течение тысячелетия - тема ряда историко-философских стихотворений Л. Мартынова<sup>96</sup>. Миром венгерских мелодий навеяны "Мелодия Брамса" А. Тарханова<sup>97</sup>, стихи Л. Поповой о Ф. Листе<sup>98</sup>, Белшевицы о Бартоке<sup>99</sup> и др. Полные страстной энергии танцы нашего народа получают образное отражение, напр., в "Цыганской венгерке" В. Казина<sup>100</sup> и "Курсантской венгерке" В. Луговского<sup>101</sup>, "Чардаше" Р. Рождественского<sup>102</sup> и "Мадьярской корчме" П. Вегина<sup>103</sup>.

Заслуживают упоминания даже беглые зарисовки венгров в "Хулио Хуренито" И. Эренбурга, "Мятеже" Д. Фурманова, "Тихом

95а Skrobinec J. Keressetek engem. Kárpáti Igaz Szó /Uzshorod/, 1979. május 6; Tisztelgés Tiszacsécse előtt; Zsigabácsi a népdalokat hallgatta. Kárpáti Igaz Szó, 1979. július 1; József A. Kárpáti Igaz Szó, 1980. április 13.

96 Л. Мартынов. Евразийская баллада. "Юность", 1967, № 7; Magyar szavak. Népszabadság, 1965. május 22; Barátságunk. Szovjet irodalom, 1975, 2. sz. Воспоминания о Бюде. - Золотой запас. 1981, "Советский писатель".

97 А. Тарханов. Утренний бор. Свердловск, 1972.

98 Porova L. Magyar rapszódia. Nők lapja, 1967, március 11.

99 В. Белшевица. Квартет Бартока. "Даугава", 1978, № 3.

100 В. Казин. Избранное. "Художественная литература". М., 1972.

101 В. Луговской. Стихи и поэмы. т. II, 1971, стр. 83-84.

102 Р. Рождественский. За двадцать лет. "Художественная литература". 1973.

103 П. Вегин. Лет лебединый. М., 1974.

Доне" Шолохова, "Хождении по мукам" А. Толстого, "Двенадцати стульях" Ильфа и Петрова и "Молодой гвардии" Фадеева.

Во многих произведениях о Великой Отечественной войне не получают отражение венгры и Венгрия, бои за ее освобождение, мысли персонажей - советских солдат и офицеров о судьбах нашего народа. В разное время многие из этих произведений печатались и в венгерских переводах<sup>104</sup>.

Нельзя не учитывать в самом начале откликов С. Маршала<sup>105</sup>, Д. Бедного<sup>106</sup> и А. Жарова<sup>107</sup> на события 1944-45 гг. в Венгрии. Появившееся сразу после окончания войны стихотворение М. Исаковского "Враги сожгли родную хату" - одно из самых поэтических творений советской поэзии.<sup>108</sup>

Наибольший интерес представляют возникшие по горячим следам событий циклы стихов участников освободительных боев С. Гудзенко<sup>109</sup> и А. Недогонова<sup>110</sup>. Они, так же, как и книга очерков С.С. Смирнова "В боях за Будапешт"<sup>111</sup>, "Венгерский дневник" П. Лукницкого<sup>112</sup> передают жаркое дыхание самих "боев за Буду" и за "переправу в Дунафельдваре", а вслед за этим и первые шаги дружеского общения "русских в пилотках" с простыми венграми, личное ощущение войнами своей освободительной миссии. Написанные уже позднее, но также

---

<sup>104</sup> A Volgától a Dunáig. Szovjet költők a magyarokról. UMK, 1951; Magyar földön. Szovjet írók elbeszélései Magyarország felszabadulásáról. Európa, 1975.

<sup>105</sup> См. под № 36.

<sup>106</sup> Д. Бедный. Неизлечимо больной, или издыхающий Гитлер. "Известия", 1944, 17 декабря; Хозяин. "Комсомольская правда", 1945, 28 января. См. в Собр. соч. т. 5 /1954/, стр. 208 и 222.

<sup>107</sup> А. Жаров. Героям Будапешта. "Красная звезда", 1945, 14 февраля.

<sup>108</sup> М.В. Исаковский. Собр. соч. т. 2, "Художественная литература", 1968.

<sup>109</sup> С. Гудзенко. Избранное. "Советский писатель", 1957, стр. 80-94, 112.

<sup>110</sup> А. Недогонов. Избранное. "Советский писатель". М., 1955, стр. 155-189.

<sup>111</sup> С.С. Смирнов. На полях Венгрии. М., 1954. "Молодая гвардия".

<sup>112</sup> Luknyickij P. Magyarországi napló. Kossuth - Zrinyi, 1980.

на основе личных впечатлений "Знаменосцы" О. Гончара<sup>113</sup>, "Дальние дороги" Бр. Кежуна<sup>113а</sup>, "На берегу Дуная" И. Маркина<sup>114</sup>, "Шуми, Дунай!" Б. Бурлака<sup>115</sup>, "Фронтовые страницы" Вас. Быкова<sup>116</sup>, "Кофе по-будапештски" Л. Первомайского<sup>117</sup>, "По следам фронтового дневника" М. Поляновского<sup>118</sup>, книги очерков Ю. Стрехнина<sup>119</sup>, Г. Холопова<sup>120</sup> и др. воссоздают достоверную атмосферу тех исторических месяцев.

И эта тема не стареет: она вновь и вновь возникает различными своими гранями - в стихах К. Ваншенкина<sup>121</sup>, Л. Решетникова<sup>122</sup>, Б. Слуцкого<sup>123</sup> и Ю. Левитанского<sup>124</sup> 60-70-х

- 
- <sup>113</sup> О. Гончар. Знаменосцы. "Молодая гвардия", 1950.
- <sup>113а</sup> Бр. Кежун. Дальние дороги. "Советский писатель". Л., 1950.
- <sup>114</sup> И. Маркин. На берегу Дуная. "Молодая гвардия", 1953.
- <sup>115</sup> Б. Бурлак. Шуми, Дунай! Воениздат, 1951.
- <sup>116</sup> Вас. Быков. Фронтовые страницы. "Известия", 1972, 7 марта.
- <sup>117</sup> Л. Первомайский. Кофе по-будапештски. "Огонек", 1960, № 27. См. также стихотворения на венгерскую тему в сб. Стихотворения и поэмы. М., 1955 и венгерские очерки в сб. Творческие будни, 1972.
- <sup>118</sup> М. Поляновский. По следам фронтового дневника. "Знание". М., 1965. О послевоенных встречах автора с героями своих записных книжек военных времен рассказывает в книге "По следам фронтового дневника". М., "Знание", 1965.
- <sup>119</sup> Ю. Стрехнин. Отряд "Бороды". Невыдуманные истории. М., ДОСААФ, 1963.
- <sup>120</sup> Г. Холрпов. Будапештские баллады. - Избранные произведения. Л., "СП", 1974.
- <sup>121</sup> К. Ваншенкин. Будапешт. "Звезда", 1971, № 2.
- <sup>122</sup> Л. Решетников. Осенний звездопад, 1975, а также венгерские новеллы в сб. Четыре стороны сыета. Воениздат, 1973.
- <sup>123</sup> Szluckyj M. Magyar tavasz. Délmagyarország, 1958, április 4.
- <sup>124</sup> Ю. Левитанский. Окрестности, пригород. Szovjet irodalom. 1978, 4. sz.



годов и в прозе последнего десятилетия - у В. Матова<sup>125</sup>, А. Ананьева<sup>126</sup>, Г. Бакланова<sup>127</sup>, К. Токарева<sup>128</sup> и др. Открытием для самих венгров явилось документальное в своей основе повествование М. Поляновского о венгерской девушке - бесстрашной советской партизанке Татьяне Бауэр<sup>128а</sup>. Стала широко известной отразившаяся и в поэзии дружба, возникшая между поэтом Лёринцем Сабо и спасшим его с семьей киргизским собратом по перу в военной форме Темиркулом Уметалиевым<sup>128б</sup>. Это последнее выводит нас на просторы многонациональной литературы СССР, в которой освободительная тема также постоянно присутствует. Доказательством тому - написанные в разные послевоенные десятилетия стихотворения Г. Леонидзе<sup>129</sup>, М. Нагнибеды<sup>130</sup>, Р. Ованесяна<sup>131</sup> и многих других.

По своему духу к этой большой группе произведений при-  
мыкают и циклы стихов Е. Долматовского<sup>132</sup> и Л. Решетникова<sup>133</sup> и романы А. Авдеенко<sup>134</sup> и Дм. Сергиевича<sup>135</sup> и

<sup>1125</sup> В. Матов. Венгерская рапсодия. "Огонек", 1954, № 3.

<sup>126</sup> Ananyev A. Ócsa. Naplójegyzetek. Kortárs, 1975, 4. sz.

<sup>127</sup> Гр. Бакланов. Южнее главного удара. М., 1961, "Советский писатель".

<sup>128</sup> Токарев. Буда жаждет. 1972.

<sup>128а</sup> Poljanovszkij M. A felderítő leány. Kossuth, 1970.

<sup>128б</sup> Szabó L. Temirtul Umetalinak. - Összegyűjtött versei. 1962. 1055; Umetaliev T. Nem feledtem Budapestet. Vigilia, 1970, 4. sz.

<sup>129</sup> Г. Леонидзе. Бидзина Кукураули. - Шио. - Памятник советским воинам на горе Геллерт. - Стихи и поэмы, 1955.

<sup>130</sup> М. Нагнибеда. Глядя на скульптуру в Будапеште. - В сб. Дорогами жизни. М., 1960.

<sup>131</sup> Ovaneszjan R. A Gellért-hegyen. Népszabadság, 1968. május 25.

<sup>132</sup> Е. Долматовский. В Венгрии весной 1957 года. М., "Советский писатель", 1957.

<sup>133</sup> Л. Решетников. Венгерскому другу. См под № 122.

<sup>134</sup> А.О. Авдеенко. Черные колокола. "Советская Россия", 1963.

<sup>135</sup> Дм. Сергиевич. Гроза на рассвете. "Маяк", Одесса, 1973.

др.<sup>135а</sup> о братской помощи Советской Армии в подавлении контр-революции 1956 года. Венгерской интеллигенции особенно памятно полное искреннего беспокойства выступление М. Шолохова в декабре 1956 года по поводу только что отгремевших событий<sup>136</sup>.

Особое место занимают, наконец, произведения, написанные о нас советскими писателями в мирные десятилетия на основе непосредственного знакомства и общения. Многие советские писатели как старшего, так и младшего поколения, от Леонова и Федина, Шолохова и Эренбурга до Евтушенко и Петра Вегина побывали уже в Венгрии, некоторые из них - неоднократно. И поскольку ежегодно к нам приезжает несколько десятков советских литераторов и все они стремятся ближе познакомиться со страной и ее людьми, а определенная доля их впечатлений "оседает" и в печатной форме, то понемногу этот материал будет составлять уже основное ядро произведений, относящихся к нашей теме в целом.

Даже приблизительная "классификация" этой литературной продукции по отдельным признакам /начиная, напр., с деления на более конкретные, частные темы/ выходит за рамки задач этой статьи так же, как и кропотливая /уже по существу, поскольку по качеству/ работа отсева явно туристического от пронизанного большой мыслью. Это может быть задачей лишь одного из следующих этапов обработки нашего "фонда".

Здесь допустимо лишь выразить общее впечатление об основном различии произведений 1945-56 гг. и написанных уже за последние четверть века. Наиболее содержательное в первом послевоенном десятилетии /"Венгерские встречи" Э. Казакеви-

---

<sup>135а</sup> Вл. Комиссаров. Острые камни дорог. Роман. "Советский писатель". М., 1966; В. Фирсов. Восставший над громом /поэма/. В сб.: Стихи. Книга лирики. "Молодая гвардия", 1972, стр. 146-149.

<sup>136</sup> М.А. Шолохов. Заявление корреспонденту газеты "Непсабдаш". "Правда", 1956, 27 декабря.

ча<sup>137</sup>, очерки Л. Леонова<sup>138</sup>, Б. Полевого<sup>139</sup> и Н. Тихонова<sup>140</sup>, циклы стихов Лагоды<sup>141</sup> и Гойды<sup>142</sup>, Леонидзе<sup>143</sup>, Ошанина<sup>144</sup> и Решетникова<sup>145</sup> / выражало, в основном средствами публицистики, искреннее, хотя местами и наивно-восторженное восхищение новью, рождавшейся в те годы на венгерской земле. Лучшее из возникающего со второй половины 50-х гг., в жанрах путевых ли заметок /Ю. Нагибин<sup>146</sup>/, бытовых очерков и рассказов /Л. Квин<sup>146а</sup>/, цикла философских /Л. Мартынов<sup>147</sup>/, пейзажно-импрессионистских /С. Кирсанов<sup>148</sup>, Р. Рождественский<sup>149</sup>, Д. Самойлов<sup>150</sup>/, автобиографических /Ю. Шкро-

- 
- 137 Э. Казакевич. Венгерские встречи. "Новое время", 1954, № 27.
- 138 Л. Леонов. Венгерская весна. "Правда", 1948, 31 марта.
- 139 Цикл очерков Б. Полевого в "Правде" /6-28 октября 1949 г./.
- 140 Н.С. Тихонов. Венгерские записи. "Литературная газета", 1950, 5 апреля.
- 141 В. Лагода. См. под № 95.
- 142 Ю. Гойда. Наши соседи. Цикл стихов. - Рождение сказки. "Советский писатель", 1955; Угорські мелодії. "Радянський письменник". К., 1954.
- 143 Г. Леонидзе. Цикл стихов "Здравица Венгрии". - Стихи и поэмы, 1955.
- 144 Л. Ошанин. Цикл стихов "Новая Венгрия". - Беспокойные сердца, 1951.
- 145 Л. Решетников. Цикл "Венгерская тетрадь". - Земное приращение. М., 1963; цикл "За пограничной станцией". - Осенний звездопад. М., 1975.
- 146 Ю. Нагибин. Цикл "Дороги - встречи". - Чистые пруды. "Московский рабочий", 1962.
- 146а Л. Квин. Привет, Йошка! Рассказы о ребятах новой Венгрии. Новосибирск, 1962.
- 147 См. под № 96.
- 148 С. Кирсанов. Цикл "Стихи о загранице". - Избранные произведения в двух томах, 1961.
- 149 Р. Рождественский. Полны подвалы Эгера. - Возвращение. Петрозаводск, 1972; Идете не спеша. Szovjet irodalom, 1978, 4. sz.
- 150 Д. Самойлов. На Дунае. - Сиглигет. - Избранное. 1980.

бинец<sup>151</sup> / или "персональных" стихов /Евтушенко о Жуже Раб<sup>152</sup>, М. Дудин о Маргит Ковач<sup>153</sup>, Д. Суханов о М. Ваци<sup>154</sup>/ направлено на поиски понимания общественно-идеологических перемен в облике дружественного народа, на осознание особенностей его мышления, национального характера, на уяснение общих историко-психологических судеб. В произведениях самых последних лет наблюдается уже то, что в отчетном докладе XXVI съезда КПСС получило формулировку: "учиться у братской Венгрии"<sup>155</sup>. Плодотворными для взаимного и углубляющегося знакомства оказываются и растущие побратимные связи городов и областей ВНР и СССР. /Примерами могут служить совместные сборники стихов поэтов Ноградской и Кемеровской областей<sup>156</sup>, а также Сегеда и Одессы<sup>157</sup>. Благодаря киргизу Ч. Айтматову, азербайджанцу Бабаджану<sup>159</sup>, коми Ванееву<sup>160</sup>, литовцу Карча-

---

151 Skrobinec J. Az Eötvös-gimnázium előtt. Irodalmi szemle /Pozsony/ 1973, 3. sz.

152 Е. Евтушенко. Любовь к одиночеству. Szovjet irodalom, 1978, 4. sz.

153 Dugyin M. Ének az eleven agyaghoz. Népszabadság, 1977, szept. 11.

154 Дм. Суханов. У венгерского поэта. Szovjet irodalom, 1978, 4. sz.

155 В. Герасимов - Л. Герасимова. Сервус, друг! М., Политиздат, 1980; В. Коротич. Мост. М., "Советский писатель", 1980; А. Ананьев. Годы без войны. "Новый мир", 1981, № 1-2.

156 Találkozás - Встреча Nógrádi /Magyarország/ és kemeroवी /Szovjetunió/ költők versei. Bp. "Corvina" - Kemerovo, 1974.

157 Веселка над берегами. Поезія. Одеса - Серед, 1981.

158 Ajtmatov a magyar fiatalokról. - Élet és irodalom, 1963. jun. 8.

159 Р. Бабаджан. На берегу Дуная. Цикл стихов. "Звезда", 1963, № 4.

160 Vanyejev. A furcsa nevű városban. Szovjet irodalom, 1975, 6. sz.; Északon hull a hó. Szovjet irodalom, 1978, 4. sz.

ускасу<sup>161</sup>, грузину Квливидзе<sup>162</sup>, калмыку Кугультинову<sup>163</sup>, удмурту Покчи-Петрову<sup>164</sup>, чукче Рыхэу<sup>165</sup>, белоруссу М. Танку<sup>166</sup> и многим другим разноразличные народы СССР могут как бы своими глазами все более полно увидеть новую жизнь венгерского народа.

Таковы вкратце, "с птичьего полета", основные тематические круги обнаруженных нами до сих пор произведений советской литературы, частично или целиком посвященных венгерской теме.

6. Как уже указывалось выше, имеющийся в нашем распоряжении материал может считаться лишь основным фондом, далеко не исчерпывающим всех, относящихся к теме, текстов. Продолжение работы представляется целесообразным в следующих направлениях.

Необходимо провести систематический просмотр, в первую очередь, произведений советских писателей-классиков и наиболее значительных современных авторов, а также произведений всех писателей, побывавших в Венгрии.

Хотя подавляющее большинство известных нам произведений на венгерскую тему было написано после 1917, и, в частности, после 1945 года, не следует предполагать какой-либо цезуры и в обратном ходе во времени: сравнительно большой материал по XIX веку, а также "россыпь" по предыдущим столетиям /напр., из неупомянутых: венгерские герои "Повести временных лет" вроде слуги Георгия Угрина в предании о Борисе и Глебе; широкий круг произведений о С. Батории в фольклоре и древнерусской литературе; венгры и Венгрия в

---

<sup>161</sup> Sz. Fagyev. A magyar irodalom litván fordítója. Fáklya, 1981, 19. sz.

<sup>162</sup> Kvlividze M. Budapesti éjszaka. Élet és irodalom, 1972, febr. 5.

<sup>163</sup> Szovjet irodalom, 1980, 5. sz. 185.

<sup>164</sup> Pokcsi-Petrov. Barátaim a két Duna mentéről. Tiszatáj, 1958, XII.

<sup>165</sup> Ю. рыхэу. Ленинградский рассвет. Л., 1969.

<sup>166</sup> М. Tank. A magyar Alföldön. Szovjet kultúra, 1953, 6. sz.

"Посланиях Ивана Грозного" и многое другое/ обуславливаются фактом тысячелетней общности судеб наших народов, которая проявлялась при всех моментах внешней /государственной, религиозной и т.п./ разобщенности.

Из этого следует определенный практический вывод относительно сбора материалов. По XI-XVII вв. он должен включать в себя все письменные памятники, в XVIII-XIX вв. может концентрироваться в основном на беллетристике, описаниях путешествий и переписке писателей, а в наиболее обширном по конкретному материалу XX в. охватывать лишь художественную литературу.

В ходе сбора материалов необходимо выявить оригиналы известных только по переводам произведений, а также те произведения, о наличии которых у нас имеются лишь чисто библиографические сведения.

По мере систематизации собранного необходимо выработать принципы методологии его синтеза. При этом полезным подспорьем могут служить как отечественные труды по аналогичной теме в английской, немецкой, голландской, чешской, польской и др. литературах, так и обобщающие работы польских, болгарских и др. русистов по обработке относящейся к их компетенции русской и советской литературы.

Необходимо, наконец, чтобы проводимая таким образом работа нашла "выход в практику" хотя бы в таких возможных направлениях:

- показ исторического формирования представлений русского и советского народа о нас через свою литературу в отдельные периоды, выявление характерных особенностей содержания отдельных отрезков времени,

- литературоведческое освоение найденных "венгерских следов" в творческой биографии отдельных писателей, освещение места "венгерских произведений" в их творчестве.

"ЗАГАДОЧНЫЙ МЫСЛИТЕЛЬ", "УЧЕНЫЙ-ЭНЦИКЛОПЕДИСТ",  
"МУДРЕЦ И ПРАВЕДНИК"...

Рецензия на книгу Н. Ф. Федоров. Сочинения. М., "Наука",  
1982, тир. 50000 экз.

Эти вынесенные в заголовок рецензии противоречивые определения относятся к одному человеку. Именно в таких выражениях давалась оценка личности Николая Федорова /1828-1903/ после первой, уже посмертной, публикации собрания его трудов в 1906 году. Его называют также утопистом и мечтателем оригинальнейшим умом, самородным, своеобразным, вполне независимым мыслителем, человеком разнообразнейших, обширных познаний, неутомимым писателем, идеальным библиотекарем, личностью предельной нравственной чистоты, аскетом и подвижником, неканонизированным святым. О его жизни ходят легенды: он спит на сундуке и не более четырех часов в сутки, годами ходит в одном и том же пальто, питается в основном хлебом и чаем, едва ли не всю свою скромную зарплату библиотекаря Румянцевского музея, а позже и пенсию, раздает нуждающимся, он не подписывает своих статей, не берет за них гонораров, даже посмертное издание выходит тиражом 480 экземпляров и по воле автора "не для продажи", т.е. распространяется бесплатно.

Учению Федорова также даются взаимоисключающие оценки: утопия, экономическая эсхатология, соединение материализма и спиритуализма, проект регуляции природы, христианский вариант египетского мировоззрения, своеобразная форма религиозного позитивизма, религия культа предков, научно-философская фантастика и т.д. Его труды считаются заслуживающими внимания в равной мере философов и экономистов, естествоиспытателей и богословов, историков, правоведов, искусствоведов. Его сближают с такими разными мыслителями, как Фурье и Огюст Конт, а позже с Тейяр де Шарденом.

Еще при жизни Федорова Лев Толстой говорит: "Я горжусь, что живу в одно время с подобным человеком", а в записной книжке называет его "святым" /4, стр. 262/. Другой знаменитый современник Федорова В. С. Соловьев пишет ему: "Я со своей стороны могу признать Вас своим учителем и отцом духовным" /4, стр. 271/. Ф. М. Достоевский после ознакомления с кратким очерком учения Федорова, сделанным одним из учеников последнего, сообщает: "... В сущности совершенно согласен с этими мыслями. Их я прочел как бы за свои" /4, стр. 269/. К некоторым идеям Федорова сочувственно относятся Брюсов и Горький.

Однако, несмотря на столь живой и неподдельный интерес к мыслителю со стороны пусть не многих, но выдающихся его современников, учение Федорова остается малоизвестным широкой публике. После выхода в свет второго тома сочинений в 1913 году труды мыслителя уходят в тень. Предпринимается попытка издания его произведений в Харбине к столетию со дня рождения, но оно остается не законченным. На Западе регулярно включаются в антологии лишь небольшие отрывки из его произведений, но в 1970 году появляется фототипическое переиздание двухтомника его трудов. Интерес к творчеству Федорова возрождается в минувшем десятилетии. В этот период появляются популярные работы, посвященные преимущественно частным проблемам его философии или взаимосвязям его идей с другими учениями эпохи. Наконец, почти через 70 лет осуществлено сокращенное, но дающее достаточно полное представление о мыслителе, издание "Философии общего дела" на родине автора. Поэтому как ни странно выглядит на первый взгляд намерение рецензировать произведение вышедшее из печати впервые много десятков лет назад, все сказанное, думается, оправдывает такое намерение.

Нам представляется возможным дать краткое изложение идей мыслителя, исходя из того названия, которое он сам дал своему учению уже в конце жизни - "супраморализм или всеобщий синтез". При этом мы попытаемся следовать не за ходом изложения автора, а за скрытой внутренней логикой развития его мысли.



Понятие "супраморализм" у Федорова имеет трехсторонний характер. Во-первых, "супраморализм" потому, что в центре его стоит долг по отношению к "отцам-предкам", т.е. не только к ближнему, но и дальнему, ко всем умершим поколениям без различий расы, национальности, веры. Во-вторых, потому что этот долг находит "супра"-обоснование во взаимоотношениях трех ипостасей Святой Троицы, в отношении Бога Сына и Святого Духа к Богу Отцу. Наконец, в-третьих, "супра-" потому, что в этом учении по мысли его автора преодолевается разрыв между мыслью и делом, теорией и практикой, догмой и заповедью, нравственной установкой и нравственной деятельностью. Долг к "отцам-предкам" одновременно выступает как конкретная цель всеобщего воскрешения силами объединенного человечества с помощью сосредоточения науки, искусства и религии на решении этой задачи /2, стр. 473/.

Главным нравственным грехом современности Федоров считает начавшееся с Платона "распадение мысли и дела", которое произвело все другие распадения: на богатых и бедных, на ученых и неученых - и привело людей в "небратское", "неродственное" состояние. "Из всех разделений распадение мысли и дела /ставших принадлежностями особых сословий/ составляет самое великое бедствие, несравненно большее, чем распадение на богатых и бедных /2, стр. 61/. Выход из создавшегося положения Федоров видит в том, чтобы объединить людей на основе высшей нравственности во имя высшей цели. Такой нравственностью, как уже говорилось, может быть супраморализм с религиозным культом предков в центре и воскрешением "отцов-предков" как единственно возможной практической целью такого объединения. Более конкретно свою мысль Федоров развивает следующим образом. Необходимо вопрос о смерти сделать главным вопросом науки, ибо без этого наука остается схоластичной, отвлеченной; вопрос же о смерти может сыграть роль катализатора в соединении мысли и чувства, а следовательно, знания и дела. "Знание, лишенное чувства, будет знанием причин лишь вообще, а не исследованием причин неродственности; ум отделенный от воли, будет знанием зла без стремления искоренить его и знанием добра без желания его водворить..." /2, стр. 67/. Соединение знания и чувства в ис-

следовании проблемы смерти приведет, по мысли Федорова, к осознанию наукой своего нравственного долга по отношению к отцам-предкам и всеобщему объединению людей, в котором личные и общественные интересы полностью совпадают: общее воскрешение становится необходимым условием личного воскрешения. "Жить нужно не для себя/эгоизм/ и не для других/альтруизм/, а со всеми и для всех; это и есть объединение живущих /сынов/ для воскрешения умерших /отцов/" /2, стр. 166/. По аналогии с понятием "супраморализм" такое объединение людей можно было бы назвать супрасоборностью /в отличие от соборности в понимании славянофилов/.

Если предыдущие рассуждения Федорова носят "светский" характер, то в этом пункте учение его переходит в религиозную философию. Главная особенность всеединства, согласно Федорову, состоит в том, что оно может состояться, реализоваться лишь по типу Святой Троицы, в качестве основных признаков которой он выделяет нераздельность и неслиянность. В его учении Троица должна превратиться из догмата в заповедь: "...В учении о Троице Боге дан нам не только образец современнейшего общества, но в нем же начертан и самый путь к осуществлению этого общества" /2, стр. 142/. Превращение догмата в заповедь мыслится путем осознания сынами "всех отцов, познаваемых как единый отец" по аналогии с Богом Отцом, осознания сынами своего сыновьего долга по аналогии с Сыном Божиим. Далее Федоров выдвигает один из самых адогматических своих тезисов. Согласно мыслителю, церковная христианская Троица носит платоновский и платонический, безжизненный и монашеский характер, ибо в ней нет места для дочери. Федоров предлагает новую трактовку Святого Духа как дочернего начала, из которого "исключено все супружеское и материнское и оставлено только дочернее /т.е. долг к родителям/..." /2, стр. 141/. Таким образом, Дух Святой становится образцом для дочерей, триипостасность обретает ориентированную на практическую жизнь полноту и превращается из догмата в заповедь.

Учением о Троице Федоров хочет обосновать не только идею всеединства, но и идею воскрешения. Сыновний долг по отношению к отцам-предкам как единому отцу и прообразу Бога Отца у него становится долгом воскрешения и "...определение долга воскрешением не есть произвольный вывод; в понятии долга уже заключается требование воскрешения, как и во всяком долговом обязательстве необходимо заключается обязанность уплаты..." /2, стр. 162/. Из этого следует, что апокалиптические пророчества, грядущий Страшный Суд и конец света, по Федорову, надо понимать условно, он признает их неизбежность лишь в том случае, если люди будут пассивно их ожидать. В противовес такому "неделанию" Федоров выдвигает активное соучастие людей в собственном спасении - победе над смертью. Трансцендентное понимание воскресения он заменяет имманентным, ибо трансцендентное спасение будет, согласно церковному учению, для избранных, а имманентное для всех /супрасоборность спасения?!- В. Л./.. В этом отношении учение Федорова является фактически проектом избежания "насильственного", лишь волею Божьей совершаемого, воскресения, проектом, открытым и превращенным в долг, в божественное повеление самим воскресением Христа. На это специально обращает внимание В. С. Соловьев в одном из писем: "...Со времени появления христианства Ваш "проект" есть первое движение вперед человеческого духа по пути Христову" /4, стр. 271/.

Практическое осуществление воскрешения, по Федорову, возможно лишь при соединении нравственности со знанием и искусством, с наукой и эстетикой, и, наконец, христианством. Наука, согласно Федорову, дает лишь теоретическое, мнимое господство над природой, на деле находясь у нее в подчинении. Необходимо поставить науку на службу идее-долгу-проекту - воскрешению, чтобы она основывалась "на опыте как регуляции метеорических, вулканических, или плутонических, и космических явлений, .. на опыте едином, производимом всеми живущими в совокупности, над всею землею как одним целым, как

кладбищем множества поколений, постепенно возвращаемых к жизни и присоединяющихся к познающим и правящим /супрасоборность науки?! - В.Л./ для расширения регуляции от одной планеты, нашей земли, к другим, на всю солнечную систему, как целое, а затем и на другие системы на всю вселенную /4, стр. 489/. Человечество становится у Федорова как бы супрасоборным разумом природы происходит снятие антитезы "субъект-объект: "...Через нас, через разумные существа, природа достигает полноты самосознания и самоуправления, воссоздает все разрушенное по ее еще слепоте и тем исполняет волю Бога, делаясь подобием его, Создателя своего..." /4, стр. 633-634/.

Чтобы снять противоречия между наукой и искусством, чтобы создать условия для их объединения, необходимо преодолеть "мнимое воскрешение", "творение мертвых подобий всего прошедшего" и прийти к синтезу искусств, но не по Вагнеру - в музыкальной драме, а "по-славянски, по-русски - в архитектуре, в ее высшем произведении - храме, и в службе, совершаемой в храме, в храме как изображении мироздания, бесконечно малым по сравнению с мирозданием, но бесконечно высшим его /мироздания/ по смыслу, по включенной в него /храм/ мысли, в храме как проекте мира такого, каким он должен быть" /2, стр. 491/. Искусство подобия должно стать искусством действительности. "Наша жизнь есть акт эстетического творчества, - пишет Федоров. - ...Художественное произведение есть проект новой жизни" /I, т.II, стр.155,435/. Для неверующих такое новое искусство - воспитательное средство. Для верующих, пребывающих в храме во время литургии, оно - божественное служение, начало действия, т.е. воскрешения, которое, согласно Федорову, также становится литургией, но уже внехрамовой /супрасоборность искусства?! - В.Л./. Искусство соединяется с верой, выходит из храма и объединяется со знанием во внехрамовой литургии, которая охватывает не только внутреннюю духовную жизнь, но и внешнюю мирскую жизнь, ставя и перед ней цель воскрешения.



Реализация воскрешения есть одновременно освобождение человека и человечества, это "обращение мира несвободного, где все определяется физической необходимостью, причинностью, в мир сознательный, свободный, который теперь мы можем представить себе мысленно, должны же осуществить его действительно"... /2, стр. 166/. Таким образом, проблема свободы решается Федоровым в конечном итоге путем ликвидации разрыва между мыслью и делом, путем преодоления "распадения", ведь "идея /высшего блага и свободы - В.Л./ вообще не субъективна, но и не объективна, она проективна /4, стр. 429/. В этом пункте мы возвращаемся к началу рассуждений Федорова о главном грехе современности.

Итак, центр учения Федорова - долг по отношению к умершим предкам и задача их воскрешения. Ко всему творчеству мыслителя можно было бы поставить эпиграфом знаменитое четверостишие Пушкина:

Два чувства дивно близки нам,  
В них обретает сердце пищу:  
Любовь к родному пепелищу,  
Любовь к отеческим гробам.

Основная идея учения Федорова обусловила необычность, оригинальность его подхода к другим, более частным проблемам, относящимся к главной мысли лишь косвенно. Интересны некоторые его высказывания о восстановлении, реконструкции праязыка /в плане проективном - "филологическая пятидесятница"/, заметки о язычестве, буддизме, соображения об обществе "по типу организма", критика внутренней противоречивости альтруизма, позитивизма и теорий прогресса, деизма и пантеизма, критика Канта и "философа черного царства" Ницше, представляет интерес его историософия, а эпоха иконоборчества в изложении Федорова получает некоторые дополнительные штрихи.

Мысль Федорова не лишена тонкого остроумия, а подчас и сарказма. О ее бескомпромиссности можно судить хотя бы по тому, что в эпоху величайшей славы Толстого и как художника, и как автора нравственно-религиозной доктрины, нашедшей многочисленных сторонников и последователей, Федоров я

статье "Что такое добро?" делает в адрес Толстого серьезные, иногда резкие, критические замечания, а в письме к В. А. Кожевникову называет Толстого "величайшим лицемером нашего времени", что затем стало чуть ли не общим местом при сравнении Толстого и Достоевского.

Говоря о Федорове, нельзя пройти мимо связи его учения со славянофильством, особенно ранним. Эта связь прослеживается в двух планах. С одной стороны, Федорова сближает со славянофилами тематика его интересов и характер решения общих со славянофилами проблем: противопоставление Востока и Запада, критика католичества и протестанства в их сопоставлении с православием, взгляды на происхождение и историю русской государственности, идеализация крестьянской общины, патриархальных отношений, самодержавной формы правления, оценка петровской реформы, как столкновения России с Западом, роль чувства в познании. Федоров претворяет славянофильскую идею соборности в проект супрасоборности; социальную и этическую окрашенность мысли у славянофилов он возводит в теоретический принцип, а затем и в проект, но в основе которого мыслится соединение мысли и дела. Есть общие места и перекличка в историософских идеях Федорова и Хомякова.

С другой стороны, Федоров-мыслитель как бы воплотил в себе все те черты, которые славянофилы считали характерными для русского типа мышления: а именно, целостность разума, сочетающую в себе отвлеченное мышление, непосредственное чувство, эстетическое суждение и любовь как руководительницу в постижении высшего блага /См. И. В. Киреевский. Критика и эстетика. М., 1979, стр. 318/.

При таком подходе на первый план выдвигается не внешняя логическая взаимосвязь понятий, а внутренняя цельность разума, отсутствие противоречий в самом познающем духе /Там же, стр. 274/, т.е. увязывание теоретической, этической и эстетической способностей познающего духа, познание совокупностью духовных сил. В этом отношении у Бердяева были все основания сказать: "Я не знаю более характерного русского мыслителя, который должен казаться чуждым Западу" / 3, стр. 213/.

Едва ли не все писавшие о Федорове видят исходные пункты его учения в разных точках, да и внутри самого учения по-разному расставляют акценты. Если С. Булгаков начинает анализ с идеи распада мысли и дела / 4, стр. 264/, то Л. Шестов - с учения о Троице / 7, стр. 128/, а В. Зеньковский - с влияния на Федорова идей Просвещения / 5, стр. 134/. Если для Г. Флоровского мировоззрение Федорова большей частью не было христианским вовсе / 6, стр. 327/, то для В. Зеньковского оно безусловно носит христианский характер / 5, стр. 131, 138 и др./; если, наконец, С. Булгаков, отвергая учение Федорова "по букве", принимает его "как движение сердца и воли", то Н. Бердяев принимает его и по букве, а именно, как "активный эсхатологизм" в противовес "пассивному эсхатологизму", например, В. С. Соловьева.

С какой же стороны подойти к оценке учения Федорова? Насколько оно утопично и фантастично? Носит ли оно христианский или светский, даже позитивистский характер? И можно ли назвать это философией? Такие и множество других подобных вопросов возникают при знакомстве со взглядами мыслителя. Однозначные ответы на все эти вопросы, на наш взгляд, невозможны или, по крайней мере, являются делом будущего. Пока на каждый из поставленных вопросов мы могли бы ответить: и да, и нет. Все разноречивые оценки учения Федорова справедливы, но в разной мере. Утопист ли Федоров? - В определенной степени это так, когда речь идет о химической формуле тела умершего, но его идея выхода человечества во Вселенную в настоящее время уже не кажется столь утопичной, как в конце XIX века. Позитивист ли Федоров? - Да, поскольку мощь науки и техники у него не знает пределов. Но вместе с тем он дает суровую критику позитивизма за его слепоту по отношению к должному, к этике. Оказали ли влияние на Федорова идеи Просвещения? - Да, его вера в разум носит тот же безграничный характер. Однако у Федорова она уживается с верой в бога и бессмертие, что совершенно чуждо Просвещению.

Христианский ли мыслитель Федоров? - Да, до тех пор, пока он привлекает христианское учение как авторитет для подтверждения или обоснования своих взглядов. Но с церковно-догматической точки зрения он впадает в ересь сразу же, как только углубляется в богословие.

Список таких вопросов можно было бы продолжить. Мы остановимся еще только на одном: является ли учение Федорова философией? - Да, потому что в нем излагается определенная цельная система взглядов на мир. Можно ли подходить к ней с теми критериями, которыми мы руководствуемся при анализе какой-либо классической философской системы?

- Нет, ведь Федоров даже не делает попыток положить в основание своего учения онтологические, метафизические или гносеологические предпосылки. Им руководит не стремление к познанию, а пафос спасения человечества, пафос преодоления смерти, победы над ней. Этот пафос, эта, говоря словами Достоевского, "идея-страсть", руководящая мыслителем, позволяет ему во имя высшей нравственной цели не замечать произвольность своих предпосылок и допущений: что смерть есть абсолютное зло, что главный нравственный долг человека есть долг по отношению к умершим, основывающийся единственно на том, что человек обязан вернуть жизнь тем, от кого ее получил /попытка же обоснования этого долга в догмате о тринности бога превращается в освящение его церковным авторитетом/; что относительный разрыв между теорией и практикой есть величайшее зло современности, и что его возможно и необходимо преодолеть путем подчинения той и другой этике; что, наконец, воскрешение себя с помощью науки и техники есть смысл жизни человечества. Если мы признаем произвольность этих допущений, то, естественно, будем не вправе подходить к учению Федорова как к философской системе. Отметим, что само название "Философия общего дела" дана его трудами учениками при посмертном издании, сам же Федоров предпочитал употреблять слово "проект".



Воспринять учение Федорова как некую систему идей, поддающуюся логическому анализу и изложению, мешает также непостоянство и непоследовательность в терминологии, ее неясность, субъективность, некоторая сбивчивость и недоговоренность даже в основных положениях. Это обусловлено тем, что мыслитель полагался на силу интуитивного прозрения, а не на строгость рационального мышления. Федоров меньше всего думал о стройности, логичности и последовательности своего учения. Хотя он и делал попытки системного изложения своих идей, их едва ли можно признать удавшимися. Мысль философа движется то концентрическими, то спиралевидными кругами, останавливаясь, делая отступления, представляющие самостоятельную ценность, повторяясь и опять возвращаясь "на круги своя". Тип или стиль мышления Федорова можно, пожалуй, характеризовать воспользовавшись термином П. Флоренского как "контарпунктный". Не случайно так нелегко найти ту ниточку, тот ее кончик, вытягивая за который и наматывая одну за другой на стержень логики его мысли, можно было бы распутать весь клубок идей "загадочного мыслителя", как не случайно и то, что даже в таком центральном для него понятии, как "воскрешение", он оставляет двойственность. Читая один его произведения, мы можем прийти к выводу, что наука должна найти определенную химическую формулу, по которой можно воссоздать умершего. Другие же работы, казалось бы, указывают на чисто духовный путь воскрешения. Федоров не определяет даже такие "краеугольные камни" своего учения как "жизнь" и "смерть". Они берутся как эмпирические факты, которые не могут быть истолкованы по-другому, чем это предлагает мыслитель.

Но несмотря на это, взглядам Федорова, как уже говорилось, нельзя отказать в безусловной цельности. У мыслителя чрезвычайно развит дар органического синтеза разнообразных идей, дар идейно-философской архитектоники. Цельность его учения основывается не на отсутствии противоречий внутри учения, а на снятии этих противоречий внутри познающего духа. Для характеристики особенностей системы идей Федорова можно использовать слова Л. Толстого о том,

что цементом, скрепляющим все многообразие художественного произведения является "единство самобытного нравственного отношения автора к предмету". У Федорова налицо именно такое единство самобытного /воскрешение своими силами/ нравственного /чувство долга к отцам-предкам/ отношения /проект/ к предмету /будущее человечества/. С точки зрения формы, работы Федорова, конечно, нельзя признать художественными произведениями, хотя он прибегает, например, к вопросно-ответному построению текста /"пасхальные вопросы"/. Но что роднит их с художественным произведением - это нравственный пафос.

Что же представляет собой учение Федорова? Нам думается, что это прежде всего этическая система, этический трактат, который сам Федоров удачно назвал "супраморализмом", ибо развитие, скорее даже полет этической мысли в нем не сдерживается никакими онтологическими или гносеологическими границами, не страшится превращения в фантастику и утопизм. Но сказать так - вовсе не значит поставить все точки над "и". К какому бы выводу мы ни пришли, Федоров все еще остается "загадочным мыслителем". При этом все его учение проникнуто и одухотворено такой глубинной и строгой серьезностью, что невольно привлекает к себе столь же серьезное внимание, вызывает столь же серьезное отношение.

В заключение отметим, что многое сказанное о Федорове имеет скорее гипотетический, чем констатирующий характер и требует детального анализа. Нам же, в рамках рецензии, прежде всего хотелось вызвать интерес к творчеству столь незаслуженно забытого и столь долго не издававшегося мыслителя. После знакомства с его произведениями становится несомненным, что наши представления о русской культуре XIX - начала XX века, и философии и "светском богословии" этой эпохи без них остались бы далеко неполными. Влияние же Федорова на русскую общественную и философскую мысль и особенно на литературу /В. Брюсов, В. Иванов, А. Белый, В. Хлебников, В. Маяковский, А. Богданов, поэты "Кузницы", Н. Заболоцкий, А. Платонов, отчасти Б. Пастернак/ еще ждет своих исследователей.

СНОСКИ

- <sup>1</sup> Н. Ф. Федоров. Философия общего дела. т. I., Верный, 1906; т. II. М., 1913.
- <sup>2</sup> Н. Ф. Федоров. Сочинения. М., 1982.
- <sup>3</sup> Н. Бердяев. Русская идея. Париж, 1946, стр. 209-213, 215-216.
- <sup>4</sup> С. Булгаков. Загадочный мыслитель. В кн. "Два града". М., 1911, т. II. стр. 260-277.
- <sup>5</sup> В. В. Зеньковский. История русской философии. Париж, 1950, т. II. стр. 131-145.
- <sup>6</sup> Г. Флоровский. Пути русского богословия. Париж, 1981, стр. 322-330 и др.
- <sup>7</sup> Лев Шестов. Н. Ф. Федоров. - "Умозрения и откровения", Париж, 1964, стр. 125-130.

СВЕТЛИНА НИКОЛОВА. ПАТЕРИЧНИТЕ РАЗКАЗИ В БЪЛГАРСКАТА  
СРЕДНЕВЕКОВНА ЛИТЕРАТУРА. София, 1980.

Монография Светлины Николовой состоит из двух основных частей: монографического исследования патериковых рассказов /с. 5-144/ и издания текста Сводного патерика /с. 145-396/. Монографический труд завершается образцами разных рукописей, именным указателем, указателем имен и географических названий в Сводном патерике, а также списком опубликованных произведений Сводного патерика /с. 397-424/.

Автор предпосылает своей монографии "введение" /стр. 5-26/, в котором патериковые рассказы определяются как произведения, связанные прямо или косвенно с жизнью монахов, созданные в период с IV до VII вв. на греческом и латинском языках как составная часть нескольких сборников, носивших название "патерики или отечники" \* /стр. 5/. Об интересе средневековых болгар к этому роду рассказов свидетельствует то, что они были переведены еще в древнейший период /до XII в./ развития древнеболгарской литературы, но интерес к ним сохранялся и в последующие периоды. Особой популярностью они пользовались в XIV веке и на протяжении веков активно переписывались, что свидетельствует об идейной близости патериковых рассказов к духовным интересам средневековых болгар. Выражением подобной близости было то обстоятельство, что патериковые сюжеты проникали в устное поэтическое творчество. С другой стороны, в процессе распространения эти произведения значительно перерабатывались, в чем проявлялось стремление болгарских книжников еще в большей мере приблизить патериковые тексты к своим вкусам и потребностям. Все это оправдывает включение патериковых рассказов в историю древнеболгарской литературы и придает особенно важное значение их многостороннему изучению, чему и посвящает первую часть своей монографии Николова /с. 5-144/.

Уже "Введение" убеждает читателя в том, что это содержательный труд, ибо автор вводит своего читателя в проблематику патериков путем добросовестного изучения исследований других ученых, приводя при этом богатую специальную литературу на разных языках, свидетельствующую - с одной стороны - о большом интересе исследователей к происхождению и составу различных патериков, их переводам и пр., а с другой - о начитанности, осведомленности автора в данной области. Это Николова осуществляет всего на 20-и страницах, формулируя и свое критическое мнение об употреблении жанровой терминологии /житие, новелла, рассказ и др./. Она различает две основные группы подобных произведений и вводит терминологию: "патериковые рассказы" и "патериковые поучения", считая их наиболее подходящими и соответствующими их жанровой сущности.

Так как патериковые рассказы обладают чертами художественных произведений и занимают "важное место в древнеболгарской литературе", Николова видит свою задачу в рассмотрении вопроса о распространении патериковых рассказов в Болгарии, в определении их места среди других древнеболгарских литературных жанров, в выявлении их художественных особенностей, в характеристике их героев.

В соответствии с поставленной перед собой задачей автор рассматривает вопрос о распространении патериковых рассказов в Болгарии /с. 27-82/. В связи с этим следует отметить, что Николова останавливается прежде всего на тех проблемах, которые не достаточно изучены или даже не были предметом изучения. И в данном случае она стремится восполнить пробел в наших знаниях относительно исторических судеб патериковых рассказов в Болгарии. Ради этого она с библиографической точностью и полнотой рассматривает распространение изучаемых рассказов от IX века до конца XVIII в., отмечая их особое распространение в XIV веке, что несомненно связано с общим расцветом литературы этого века и возросшим интересом к повествовательным чтениям.

В результате изучения многочисленных рукописей, хранящихся в библиотеках Болгарии и за границей, оказывается, что эти рассказы были одними из наиболее популярных произведений в древнеболгарской литературе. Первый документально засвидетельствованный текст патерикового рассказа указывается в Супральском сборнике XI в. Николова обнаружила 130 болгарских рукописей, в которых насчитывается более 1000 различных рассказов, провела сопоставление многих сборников и рассказов, умело систематизировала и комментировала их. Одним словом, она проделала огромную и ценную текстологическую работу. Разумеется некоторые вопросы, - как, например, вопрос о том, на болгарской или на греческой почве произошли изменения в рассказах или где они были отобраны для нового сборника - остаются не до конца выясненными, что несомненно связано с недостаточным изучением рукописей в настоящее время.

Свои выводы автор основывает на богатом фактическом материале. Причины широкого распространения патериковых рассказов и продолжительного интереса к ним в средневековой Болгарии Николова объясняет их художественной ценностью, и именно поэтому в следующей главе своего исследования она специально останавливается на "художественных особенностях патериковых рассказов", изучает их с точки зрения идейной тематики и характеристики героев и композиции /с. 83-118/.

Эта задача, с которой автор справляется в сущности успешно, тем более важна, что в литературе отсутствуют исследования художественной стороны патериковых рассказов. Очерчивая жанровый облик этих рассказов, Николова всегда конкретна, за ее рассуждениями стоят литературные факты и явления. Подчеркивается, что патериковые рассказы объединяются единством темы - монашеской жизнью. В них отражается многообразие жизни, ее положительные и отрицательные стороны. В центре этих произведений - человек с его высокими духовными принципами и с его моральным падением. Хотя в первую очередь эти рассказы повествуют то об аскетических

подвигах монахов, об их житейских отношениях, то об отношениях монахов к окружающим их животному миру и природе и т.д., одновременно читатель знакомится и с воззрениями этих героев на добро и зло, на вознаграждение и наказание. Характерно, что фантастика христианской мифологии в этих рассказах выступает очень редко, да и то на фоне действий обыкновенных людей, в повседневной обстановке. Николова подробно и умело показывает, что повествование в патериковых рассказах всегда организуется в один целостный и заверченный сюжет. Центром повествования является обычно определенное событие, в рамках которого строится образ главного героя. Кроме этого наблюдается в этих рассказах стремление связать любую описываемую деталь с основным событием. Наблюдения Николовой предлагают исследователям ценный материал для проведения параллелей между другими типами повествовательных произведений.

В третьей главе /"Патериковые рассказы и фольклор"/ автор рассматривает отношения патериковых рассказов к фольклору, а в рамках фольклора - к народным сказкам. Близость между патериковыми рассказами и сказками Николова усматривает, с одной стороны, в некоторых общих композиционных особенностях и конкретных мотивах, а с другой - в использовании общих сюжетных схем. Она, конечно, не ставит перед собою задачи подробного сравнительного анализа фольклорных и патериковых рассказов. В центре ее внимания стоит характер отношений между ними. Вопросы о генезисе общих мотивов и о том, какой путь они совершали от фольклора к литературе и от литературы к фольклору, нуждаются в дальнейших исследованиях. Близость же отдельных сюжетных схем, по всей вероятности, объясняется воздействием патериковых рассказов на фольклор. Из того, что идейный смысл патериковых рассказов воспринимается рассказчиками без изменения или с небольшими изменениями, следует, что патериковые рассказы были доступны для простых людей и были близки к их мировосприятию.

В заключение главы /с. 133-144/ автор излагает свои

наблюдения над некоторыми интересными проблемами, которые могут послужить в будущем предметом изучения патериковых рассказов, например, авторское присутствие в рассказах, использование художественного вымысла, присутствие и характер средневекового смеха, связи патериковых рассказов с другими средневековыми жанрами и пр.

Вторую часть монографии составляют 179 патериковых рассказов из т.н. Сводного патерика, который известен по ряду списков. В основу издания положен Зографский список XIV в. с разночтениями по остальным четырем спискам /с. 145-384/. По мнению Николовой именно этот сборник содержит наиболее правильный и полный текст.

Почему она выбирает именно Сводный патерик, автор объясняет сразу после публикации текста /с. 384-396/. Этот сборник состоит почти полностью из рассказов, которые могут быть поставлены в ряды лучших образцов этого жанра; опираясь на исследования, можно считать, что по своему составу только Сводный патерик не представляет собой перевод определенного греческого патерика, а содержит извлечения из разных патериковых сборников; Сводный патерик был наиболее распространенным в Болгарии патериковым сборником.

Значение исследовательской и издательской работы Светлины Николовой трудно переоценить, ибо она обращает внимание на распространенный жанр в Болгарии - на патериковый рассказ, вскрывает особенности его тематики и формы, изучает место этого жанра в чтениях средневекового читателя. С другой стороны, опубликованные ею многочисленные рассказы служат источникам для изучения духовной жизни в эпоху средневековья и могут быть использованы для дальнейших исследований различного характера. "Патериковые рассказы" Св. Николовой являются серьезным достижением не только в области болгаристики, но и в области славистики.

И. Феринц



J. FARINO: ВВЕДЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

часть I /Wstęp do literaturoznawstwa Część I/ Katowice, 1978. Uniwersytet Śląski. 338 стр.; часть II /Część II/, 1980. 230 стр.; часть III /Część III/, 1980. 286 стр.

В своем трехтомном труде Е. Фарино взялся за осуществление трудной задачи: с одной стороны, автор разрабатывает "функциональную поэтику", а с другой - стремится дать введение в литературоведение для студентов-филологов, т.е. познакомить студенческую аудиторию с новыми достижениями литературоведения /в первую очередь - семиотики/. Нам кажется целесообразным именно с этих двух точек зрения рассмотреть три тома данной книги, поскольку методологический принцип ее построения предопределяется дидактическими свойствами. Автор, исходя из анализа самых глубоких структурных слоев литературного произведения, постепенно приводит читателя к более сложным "идеологическим" уровням: в первом томе освещаются свойства и возможные функции языкового материала в литературном произведении, в центре второго тома стоит проблематика т.н. "литературного субъекта", а в третьем томе анализируется круг вопросов "мира художественного произведения".

В "Предисловии" Е. Фарино предупреждает читателя, что "предложенная книга не являет собой свода незыблемых истин, подлежащих заучиванию. Она задумана иначе - проблемно и функционально" /стр. 5./. Для автора самая важная категория в литературном тексте - категория "значимости", и эта проблематика освещается в трех томах с разных точек зрения. Однако, автор считает очень важным подчеркнуть тот факт, что литература не существует изолированно от других областей искусств, и кроме этого, является своеобразным "средством" коммуникации. Поэтому он стремится познакомить студентов и с новыми достижениями искусствоведения и теории коммуникации. В сущности книги Е. Фарино представляют собой переработанный материал лекций, прочитанных с 1976 по 1978 г. в Финляндии, в Швеции и в ФРГ.

Вводную часть первого тома автор называет "Предварительной беседой", и здесь он определяет суть своего метода. По мнению Фарино, при анализе произведения искусства надо принимать во внимание и аспект воспринимающего субъекта /реципиента/. Произведение искусства всегда лишает свой объект всякой практической цели и выполняет определенную функцию в данной культуре и в данном обществе. Поэтому понятие произведения искусства исторически изменчиво. Это определение совпадает с некоторыми теоретическими предположениями Я. Мукаржовского /см. его работу: "Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты"/, согласно которым в категорию функциональности входят и определенные внетекстовые /внеязыковые/ факторы.

Вторая часть носит название "Наука о литературе и ее разновидности". Рецензируя эту часть, мы хотели бы указать на толкование автором теории литературы. Его исходная позиция заключается в следующем: не может быть одной теории литературы, "ни одна из существующих теорий не может потому считаться категорически обязательной - их надо рассматривать скорее как документ, свидетельствующий о состоянии художественного сознания в данную эпоху, а читать не абсолютизируя.." /стр. 29./.

Первая глава первого тома завершается определением термина "поэтика". Автор перечисляет и определяет разновидности и основные разделы поэтики. Нам кажется особенно существенным разграничение "стилистики" и "композиции" /согласно теории Б. Томашевского/, так как эти два понятия часто смешиваются, что ведет к затемнению их значения. Говоря о проблемах жанра, Фарино вводит термин "генологии" /употребительный в польском литературоведении/, поскольку в русском языке не существует самостоятельного термина для точного обозначения науки о теории жанра.

Во второй главе автор формулирует основные принципы своей поэтики /"Свойства языкового материала и их возможные функции в литературном произведении"/. Особенную ценность представляет собой методология развертывания материала. Е. Фарино не только излагает свою теорию, но основные тезисы иллюстрирует примерами из литературных произведений и фактами из истории культуры, и довольно часто свои предположения строит на анализе разных литературных произведений. Этим способом он, с одной стороны, доказывает "функциональность" своей теории, а с другой, - ведь книга задумана как учебное пособие - облегчает восприятие "сухого" теоретического материала.

Функциональная поэтика Фарино начинается с описания самого низшего уровня литературного произведения, с вопросов функциональности "фонетики, артикуляции и графики", потом изучаются "ценностные и узуальные аспекты языка" и глава завершается проблемой, связанной с теорией коммуникации: "Грамматика. Строение языкового высказывания". Из этого уже становится ясным, что подход автора ориентируется на новые достижения семиотики /Тартуская школа - Ю. Лотман, польская семиотика - Мариэ Маенова/. Фрагменты из литературных произведений для иллюстрации и для анализа Фарино берет в первую очередь из русской литературы /мы считаем очень удачными анализы произведений Гоголя, Достоевского, Булгакова, Пастернака и Ахматовой/, но в то же время автор сравнивает некоторые стилевые и пр. тенденции русской литературы с аналогичными явлениями польской литературы, и в тех случаях, когда русский литературный материал не дает возможности осветить поставленную проблему, он обращается к польской литературе и к некоторым репрезентативным произведениям мировой литературы /напр., Збигнев Херберт, Стерн и т.д./.

Функциональный подход к литературному произведению открывает возможность подчеркнуть важность семантической функции грамматической категории. Негативные категории также выпол-

няют известную семантическую функцию, они равноценны позитивным. Самая удачная часть второй главы - "Ценностные и узуальные категории языка". Особенно интересно, что здесь анализируются в рамках вопроса о заимствовании, напр., такие проблемы, как "явление двуязычия", которые, с одной стороны, имеют лингвистический и литературный характер, а с другой - входят в более широкую научную дисциплину, в историю культуры. Кроме этого, Фарино, трактуя вопрос о функциональности, указывает и на то, что необходим и анализ "ценностного расслоения внеязыкового мира".

Третья и четвертая главы первого тома /"Текст и его свойства"; "Ритм художественного текста"/ освещают проблематику теории текста и функциональной теории ритма. По мнению автора, теория текста как наука связана и с теорией информации и с историей культуры.

Последняя глава "Ритм художественного текста" чрезвычайно интересна потому, что автор при исследовании ритма художественного текста опирается и на достижения современной психологии и физиологии /напр., Юнг и Павлов/.

Таким образом первый том "Введения в литературоведение", посвященный в первую очередь функциональному анализу языкового уровня литературного произведения, является необходимой основой для дальнейшего развертывания концепции автора, осуществленной в следующих двух томах.

Во втором томе работы внимание исследователя сосредоточено на проблеме "литературного субъекта", а также на таких вопросах, как "моделирование предмета высказывания" /мира/ и "жанровые особенности высказываний", т.е. в данном разделе освещается позиция речевого субъекта - его отношение к языку и миру моделирования.

Пятая глава носит название: "Мир и литературный субъект". Фарино переосмысляет традиционное понимание категории автора:

исходя из т.н. языковой компетенции, он проводит различие между "автором" и "литературным субъектом": "... непосредственного носителя текста мы будем называть литературным субъектом, а того, кто создает таких субъектов, - автором". /стр. 12./. Согласно этому определению Фарино рассматривает специально такие фрагменты литературных текстов, в которых ярче всего проявляется многоплановость "литературного субъекта" и авторского присутствия.

В разделе "Явные и неявные способы моделирования мира" сначала дается определение "мира произведения искусства", потом вводится термин "моделирование". Моделирование - по определению Фарино - тесно связано с тем фактом, что описываемый нами мир "неизбежно будет подвергнут определенным искажениям" /стр. 28./ - , и когда мы это вынужденное искажение превращаем во вполне осознанное и целесообразное - этот тип искажения становится моделированием. На один определенный тип моделирования, т.е. "неявный тип моделирования", автор указал уже в первой главе: это тот случай, когда речевой мир моделируется свойствами языка.

В категорию т.н. "явных способов моделирования" входят такие языковые средства, которые связаны с "предметом высказывания", и которые в традиционных поэтиках получили название тропов. Автор подробно рассматривает их и иллюстрирует свои тезисы отрывками из литературных произведений. При разграничении двух типов моделирования Фарино подчеркивает их соотношенность с текстом и с контекстом в широком смысле этого слова /с эпохой, с творчеством данного писателя/.

Самая значительная функция явных способов моделирования заключается в раскрытии двух уровней текста. /Эти два уровня: "некий мир" и "отношение к этому миру"/. В том случае, если дистанция между этими двумя уровнями намеренно поддерживается, мы получаем "мир и восприятие", в противоположном случае /если уменьшается дистанция между миром и

воспринимающим его субъектом/ - "мир уже воспринятый" /"чужое видение"/.

В рамках данной проблематики Фарино касается и вопроса, выходящего за пределы литературы, - вопроса об "эстетической функции". По его мнению /основанному на предположениях Я. Мукаржовского/, - "наличие мира подчеркивает условный характер языка его описания и обращает внимание реципиента на сам этот язык. Описание становится самодовлеющим объектом восприятия и приобретает эстетическую функцию". /стр. 115./. Именно потому, что "язык описания" не только по-иному демонстрирует мир, но и переводит его на иной уровень, в иную сферу/см. "остранение" у Шкловского/, возникает условность /не-тождественность автора человеку/ литературных субъектов.

Шестая глава рассматривает функцию литературного субъекта в соответствии с литературными родами и жанрами. Фарино отделяет друг от друга речевую и литературную коммуникацию, а затем на основе этого разделения предлагает новую классификацию родов и жанров, отличную от представлений традиционной поэтики. Он различает три основных типа текстов, исходя из того, как проявляет себя говорящий субъект:

- 1/ Тексты, в которых дается только мир и где субъект максимально скрыт или отъединен от текста и является организирующим, демонстрирующим субъектом /ср. традиционная драма/.
- 2/ Тексты, в которых дается лишь "рассказываемый мир" и где субъект является излагающим, повествующим /ср. традиционная эпика/.
- 3/ Тексты, в которых дается только язык и где субъект является интерпретирующим или артикулирующим /ср. традиционная лирика/.

По мнению Фарино, необходимо разработать новую классификацию, потому что традиционные теории жанров не в состоя-

нии объяснить многих свойств более новых литературных образований. Единственное решение вопроса - в переходе от описательного подхода к подходу порождающему, т.е. "вместо исследования наличного литературного материала предлагается исследование условной речевой коммуникации и предлагается выведение отсюда основных конституирующих моментов речевых /литературных произведений/" /стр. 119./.

Придерживаясь этой основной позиции, автор определяет само понятие творческого процесса и особый статус произведения искусства. Суть творческого процесса заключается в том, что художник дает не сообщение /информацию/, а создает предмет /источник информации/. Поэтому в процессе художественной коммуникации произведение искусства не создается, а обнаруживает себя, и творческий акт является не целью, а результатом. Таким образом само произведение искусства - "открытие, новая концептуализация" предмета, источник информации в процессе коммуникации. Это предоставляет нам множество возможностей его толкования, и с этим связано т.н. "познавательная функция" искусства.

На основании вышеупомянутых принципов автор подходит к понятиям рода и жанра, выделяя внутри литературного произведения 4 фактора: речевой субъект, речевой адресат, язык и мир. Исходя из возможных соотношений между этими факторами, он предлагает следующую классификацию:

- 1/ Демонстрирующие жанры. Для них характерно, что субъект целиком элиминирует себя из текста. /см. драма - произведения, демонстрирующие речевой мир/.
- 2/ Изобразительно-нарративные жанры. В них субъект присутствует лишь в той степени, в какой это вообще требуется языком и речью. Мир и события передаются "как они есть". /см. эпика и т.н. описательная лирика/.
- 3/ Артикулирующие жанры. В них ярко выражен речевой субъект. /см. лирика и проза с явно выраженной интерпретирующей установкой речевого субъекта/.

4/ Воздействующие-вовлекающие жанры. Они построены на основе реляции объект-реципиент. Речь обладает такими специальными особенностями, которые активизируют "адресата". /см. дидактические, агитационные, сатирические произведения, тексты, которые обслуживают аудиторию/.

Автор анализирует специфические признаки каждой из этих групп, но самое интересное и привлекающее внимание - это характеристика "демонстрирующих жанров". Единственное, о чем можно сожалеть, - это то, что Фарино, когда строит свою систему, не принимает во внимание другие попытки современной классификации литературных родов и жанров.

Система Е. Фарино, несмотря на ее последовательно логическое построение, порою оказывается слишком усложненной, кроме того автору не удается полностью исключить традиционные родовые и жанровые категории, хотя он и стремится к этому.

Третий том работы состоит лишь из одной главы: "Мир и его свойства как художественный материал". Центральная категория главы - мир художественного произведения, т.е. так называемый "второй язык". Отделение этого "второго языка" от предыдущих категорий /язык, субъект/ автор объясняет определенной самостоятельностью и саморегулированностью построенного в тексте мира. Фарино подчеркивает ориентацию этого мира на ценности, его знаковый характер, наполненность его определенным смыслом, что позволяет воспринимать этот мир как специальный "второй язык".

Основную свою задачу автор видит в следующем: "показать, как и что может "говорить" литературное произведение при помощи своего мира". /стр. 6./.

При исследовании мира литературного произведения и элементов и свойств внеязыковой действительности Фарино различает следующие подходы: 1/ Мир как своеобразная словесная картина, т.е. изображение, в рамках которого достоинства про-



изведения усматриваются в "сходстве", убедительности, увлекательности сюжета, в выборе темы, в отборе языковых средств и т.п. По мнению Фарино, это неправильный подход, вследствие которого рождается поверхностная оценка. 2/ Мир как "целиком созданный и целиком автономный, руководствующийся своими собственными, внутренними законами". /стр. 8./. В этом случае речь идет уже не об изображении, а о концепции, или модели мира - тут деление на мир и язык лишь абстракция, лишь "своеобразный путеводитель по художественному произведению". /стр. 8./. Построенный в произведении мир является тоже "моделирующим средством", он тоже значим, этим определяется его статус своеобразного языка.

В дальнейшем Фарино анализирует те свойства внеязыкового мира, которые роднят его с языком: А/ Внеязыковой мир имеет свою лексику. Это прежде всего те явления, которые обладают устойчивым значением в культуре. Б/ Объекты внеязыкового мира обладают своей морфологией: они поддаются членению на составные части, имеют определенный набор функций. В/ Внеязыковой мир имеет свой синтаксис. Он проявляется в сочетаемости-несочетаемости явлений и в причинно-следственных связях. Г/ Наконец, внеязыковой мир характеризуется своей стилистикой. Она выражается в ценностном статусе явлений.

Затем Е. Фарино подробно, подбирая удачные литературные иллюстрации, описывает предметный мир литературного произведения. Он выделяет в нем две группы: 1/ литературные персонажи 2/ внешняя предметная среда. Эти группы охватывают все элементы данного уровня литературного произведения, и автор дает интересный анализ их функции.

Как на это уже указывалось выше, трехтомник Е. Фарино является руководством к комплексному, семиотическому анализу литературного произведения, в нем освещаются самые важные категории этой области науки. В заключение хочется отметить, что работа Фарино является оригинальной книгой в

ряду работ по поэтике семиотического характера. Особенно важно то, что автор строит свою книгу как учебное пособие, он считает, что семиотику - как функциональный подход к литературному произведению - можно преподавать. В этом нас убедили анализы конкретных литературных произведений, проводимые автором, которые должны показаться привлекательными и студенческой аудитории.

Можно только пожалеть о том, что обещанный автором терминологический словарь /русско-польский/ не вошел в приложение к книге. Это значительно облегчило бы работу студентов.

Мы полагаем, что трехтомник Е. Фарино, написанный на высоком, профессиональном уровне, можно рекомендовать венгерским преподавателям и студентам-русистам университетов и педагогических институтов и потому, что в Венгрии еще подобного рода учебного пособия не существует, а также и потому, что оно знакомит венгерского читателя с новыми достижениями литературоведения.

Ибоя Баги - Каталин Секе

VÁRADI-STERNEBERG JÁNOS : SZÁZADOK ÖRÖKSÉGE

Tanulmányok az orosz-magyar és ukrán-magyar kapcsolatokról.  
Gondolat - Kárpáti, Budapest - Uzsgorod, 1981. 372 p.

Как личные впечатления, так и знакомство с печатной продукцией Советского Закарпатья убедительно показывают, что 150-тысячное венгерское население области - это не просто национальное меньшинство /с точки зрения украинцев, издавна составляющих здесь большинство населения/, или немаловажная этническая масса /при взгляде с нашей стороны/. Оно, при выполнении обеих этих "ролей" представляет собой еще и серьезную базу для интенсивной научно-исследовательской работы по изучению прошлого, в частности, уз, веками соединявших многонациональное население этого края.

Имя автора рецензируемой книги - одно из первых, с которым у венгерских историков и филологов ассоциируется упоминание о Советском Закарпатье. Оно стало широко известным благодаря его многочисленным статьям в венгерской научной периодике последнего десятилетия, а также книгам, вышедшим в совместном венгеро-советском издании.

Будучи еще студентом Ленинградского университета, Я. И. Штернеберг на лекциях академика Е. В. Тарле приобщился к проблемам истории Восточной и Центральной Европы, а затем надолго отдался делу изучения русско-венгерских и украинско-венгерских культурных связей, начиная с кандидатской диссертации, защищенной более четверти века назад. В ней он анализировал русско-венгерские контакты периода борьбы Ференца Ракоци II за венгерскую независимость. И если в настоящее время мы знаем относительно полную картину интенсивной дипломатической деятельности Петра I и Ракоци II по отношению друг к другу, то в этом необходимо признать почти исключительную заслугу автора - уже профессора Ужгородского государственного университета. Он - автор раздела 18 в. в трехтомной "Истории Венгрии", изданной Академией наук СССР. Ученая степень доктора наук была присуждена ему в 1970 году за обобщающий синтез по истории общественных и культурных контактов между Россией и Венгрией во второй половине 19 - начале 20 вв.

То, в чем автор по свидетельству уже третьей своей книги такого типа, может давать по-настоящему много нового и для венгерских исследователей, это неустанное раскрытие данных, тающихся в глубине советских архивов. Уже в статьях 50-60-х гг., а затем в книгах 1971 и 1974 гг.\* он многое сделал для обогащения наших представлений о русской "форту-не" Ш. Петефи и И. Мадача, М. Йокаи и Й. Этвеша так же, как и относительно мира представлений А. С. Пушкина и И. Франко, Г. В. Плеханова и В. И. Ленина о венграх.

Новый труд ученого /"Наследие столетий. Исследования в области русско-венгерских связей"/ суммирует важнейшие его изыскания последних лет по тем трем основным историческим периодам, на которые в первую очередь распространяются его обширные научные интересы.

Первую треть книги, как бы в подтверждение мысли о "неугасающей силе первой любви" составляют статьи о периоде Ф. Ракоци II. Как не историк, в работах о венгеро-русских переговорах 1707 г. и последовавшем за ними договоре я с большим интересом знакомлюсь с вводимыми впервые в научный оборот моментами из писем и бумаг Петра Великого, из Архива древних актов и т.д.: они проливают новый свет на стремления обеих сторон и расширяют наше представление о движущих силах эпохи. Но как филологу мне из этого круга особенно близки две статьи. В одной автор знакомит со своим вкладом в венгерскую историческую иконографию - с открытым им изображением Ф. Ракоци II работы украинского художника Василя Петрановича, излагает подробную историю создания и прилагает /к сожалению, не цветную/ репродукцию картины.

---

\* Utak és találkozások /Tanulmányok az orosz-ukrán-magyar kapcsolatok köréből/. Kárpáti könyvkiadó, Uzsgorod, 1971. 144 p.

Utak, találkozások, emberek. Írások az orosz-magyar és ukrán-magyar kapcsolatokról. Kárpáti - Gondolat, 1974. 318 p.

/Она хранится в музее г. Олешка близ Львова/. В другой на широком фактическом материале /от санктпетербургских "Ведомостей", отклики которых были подробно освещены в книге 1974 г., через Ф. Глинку, А. С. Пушкина и до Е. В. Тарле/ находим обзор русской историографической, беллетристической и даже музыкальной литературы об описываемой эпохе. Небезынтересно отметить, в частности, русские оперы и балеты первой четверти 19 в., посвященные И. Текели и Ф. Ракоци II. Одно из этих произведений /балет "Венгерская хижина"/ было прорецензировано самим Н. М. Карамзиным.

Вторая часть содержит интересные, нигде кроме этой книги недоступные данные к истории отношения России к венгерской революции и освободительной войне 1848-49 гг. Почти полсотни страниц дипломатических донесений, архивных данных, мемуарных подробностей доносят до нас неизвестные ранее отклики самых различных кругов русского общества на интервенцию царской армии. В числе новых моментов узнаем, например, что Ф. И. Тютчев как дипломат, с относительно небольшого расстояния изучавший венгерскую революцию, уже в апреле 1848 /1/ года подает царю мысль о вмешательстве в ход событий. Не менее интересны и те отклики /как в верхах, так и в низах/, которые, хоть и по различным, а то прямо противоположным соображениям, осуждают шаг Николая I. Объективно многосторонняя та панорама мнений, особенно в рядах армии, которая создается под пером автора. /Постепенно, почти незаметно для нас вырисовывается тот фон, из которого возникло усердие нашего известного писателя Белы Иллеша, создавшего в свое время миф о "капитане Гусеве"/. И даже в высказываниях революционных демократов о венгерском вопросе, казалось бы, уже насквозь изученных и опубликованных, автор находит немало достойного новой оценки. Другая интересная работа содержит небольшие, но полные новых данных очерки о розысках, объявленных русскими властями против руководителей революции в 1849 году, о цензурных донесениях относительно книг Л. Кошута и Й. Этвеша, Ф. Пульски и М. Хорвата,

а также о стихах Ш. Петефи. Маленькая, но характерная деталь - газетное объявление о двух форинтах, присланных капитаном царской армии-армянином в пользу фонда памятника Петефи - хороший пример того, насколько автор уважает даже незначительные вроде факты, могущие служить отправным пунктом для его неброских, но всегда убедительных обобщений.

Почти половину книги составляет третья часть - Писатели, поэты, ученые. Здесь мы находим четыре типа исследований.

К первому относятся очерки, продолжающие публикации автора о деятелях русской и украинской культуры, в разное время побывавших в Венгрии. В этом кругу, безусловно, наиболее интересна насыщенная фактами и новыми аспектами история пребывания в 1745-50 гг. знаменитого украинского философа Григория Сковороды в нашей стране, названной им "моя милая Хунгария", даже если вопрос о типологической близости обстоятельств жизни и идей Сковороды и его современника - венгерского писателя-просветителя Д. Бешшенеи поставлен, как нам кажется, еще несколько схематично.

Второй тип рисует обратные дороги - венгров в Россию. Андраш Дешко был одним из /многочисленных/, как показали исследования Л. Тарди/ венгерских ученых, нашедших вторую родину в России 19 века. Окончив Киевский университет, он работал в Симбирске, затем Пскове, где и написал первую грамматику венгерского языка для русских. В центре статьи стоит, совершенно справедливо, не эта грамматика /хотя тот факт, что рецензировал ее Н. Г. Чернышевский, сам по себе заслуживает внимания/, а реляции Дешко со знаменитыми русскими мыслителями эпохи.

История Дешко - уроженца Закарпатья представляет, собственно, уже переход к третьему типу исследований, к очеркам о контактах на местной, закарпатской почве. Из этого цикла целиком к истории венгерской литературы относится написанное о Ф. Казинци и М. Фазекаше, Ш. Петефи и Эрвине Сабо.

Для филолога наибольший интерес представляют работы четвертого типа - собственно историко-литературные изыскания типологического и контактологического характера.

"Петефи и Шевченко - К истории одной параллели". В этом небольшом очерке прослеживается путь этой типологической дефиниции как бы обратно во времени, вплоть до 1877-78 гг., когда, почти одновременно, но совершенно независимо друг от друга, она возникает в России, в письме поэта И. З. Сурикова и в Венгрии, на страницах первого в мире журнала по сравнительному литературоведению "Összehasonlító Irodalom-történeti Lapok".

Богатый архивный, дневниковый и эпистолярный материал использован в работах о Л. Н. Толстом. Правда, не всегда это одинаково глубоко, как это приходится констатировать о статье "Толстой и Петефи". Но последнее скорее исключение в сборнике, ведь например то, что читаем на тему "Толстой, венгерские назарены и Иштван Темеркенъ", это не просто свежее прочтение напечатанного русскими и венгерскими исследователями вопроса, а аргументированное обогащение новыми, раскрытыми автором кардинальными данными.

Две статьи различных аспектов посвящены М. Йокаи. В первой прослеживаются иностранные источники одного из многочисленных рассказов писателя на тему о русской истории, посвященного частому герою Йокаи Е. Пугачеву /1864/. Достоверность как фактического изображения, так и авторских оценок в произведении венгерского писателя позволяют Я. И. Штернбергу параллельное рассмотрение рассказа с лучшими произведениями русской литературы на эту тему - А. С. Пушкина. Из второй мы узнаем не только то, что переводчицей романа "Новый помещик" на русский язык была дочь декабриста Петра Свистунова Мария, учившаяся фортепианной игре в Будапеште у Ф. Листа. Не менее интересно и то, что выясняется в ходе исследования как бы "между прочим" /конечно, в науке этих "между прочим" мало бывает, откуда наши кавычки/: в качестве одного из общих источников для своих романов о декабристах и Йокаи, и Толстой использовали сведения, полученные от Петра Свистунова; венгерский писатель, естественно, косвенно, через его дочь.

Тематические границы сборника простираются от далекого 18 века вплоть до наших дней. Для своего современника и земляка-ужгородца, известного поэта и переводчика венгерской литературы на украинский язык /в том числе "Витязя Яноша" и "Апостола" Петефи, "Тольди" и баллад Я. Араня, "Будь честным до конца" Ж. Морица, "Книги Ионы" М. Бабича, "Народа степей" Д. Ийеша/ Юрия Шкробинца автор находит здесь точное оценочное определение места в ряду крупных интерпретаторов, в ряду, соединяемом именами И. Франко с одной, и М. Рыльского и П. Тычины с другой стороны.

Непропорционально малое место, отведенное рецензии, не позволяет раскрыть всего фактического богатства книги Я. И. Штернберга, многие проблемы просто остались даже без упоминания. Деятели контактологии, исследователи истории венгерской, русской и украинской культуры, равно как и все, интересующиеся нашим прошлым, найдут намного больше, чем нами затронуто, при обращении к самой книге.

И. Феньвеш



# СОДЕРЖАНИЕ

А. Фейер:	Оценка "критической" теории познания и анализ мышления .....	3
И. Феринц:	Некоторые особенности ораторского искусства Экзарха Болгарского и Кирилла Туровского .....	25
Т. Бароти:	Взгляды Гоголя на искусство и эстетику и их отражение в его творчестве .....	37
Т. Хегедюш:	Места и созерцание как выражение духовного состояния человека .....	53
А. Дуккон:	К вопросу о некоторых проблемах оценки расхождений между Достоевским и Белинским .....	67
Н. Салма:	К вопросу о месте В. Брюсова в русском символизме .....	85
К. Секе:	"Апофеоз беспочвенности": Лев Шестов и Алексей Ремизов .....	105
Ю. Катона:	Проблема личности в рассказе Бунина "Дело корнета Елагина" .....	121
В. Легради - Г.А. Санто:	"Маруся" или "Ма Русс" .....	129
И. Баги:	"Экспериментальный роман" и роман Б. Пильняка "Голый год" .....	137
Е. Сирмаи:	Лирическое "Самовоспроизведение" как прием создания циклов в поэзии Маяковского .....	149

## Источниковедение

И. Феньвеш:	Венгерские темы, образы и мотивы в советской литературе .....	163
-------------	---	-----

## Рецензии

В. Лепахин:	Н.Ф. Федоров. Сочинения. М., "Наука", 1982....	195
И. Феринц:	Светлина Николова. Патеричните разкази в българската средновековна литература .....	208
И. Баги: - К. Секе:	Й. Фарино. Введение в литературоведение..	213
И. Феньвеш:	Várad-Sternberg János. Századok öröksége. Budapest-Uzsgorod, 1981. ....	223

## Содержание



X 104008

hst, 10

XB 107/30

Készült: a Szegedi Magas- és Mélyépítőipari Vállalat  
Sokszorosító üzemében.

Felelős vezető: Mazán Jánosné